ISSN 0130-6405

Искусство КИНО

12 1983

В номере — панорама XIII Международного кинофестиваля в Москве

Поздравляем с 80-летием **Юлия Яковлевича Райзмана,** кинорежиссера, Героя Социалистического Труда, народного артиста СССР, лауреата Государственных премий СССР

ИСКУССТВО КИНО

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
МЕДВЕДЕВ А. Н.

Редколлегия
БАСКАКОВ В. Е.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КОЗЛОВ Г. Ф.
(зам. гл. редактора)
КУДИН В. А.
МАХНАЧ Л. В.
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУЛЬКИН М. С.
(ответственный секретарь)
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Оформление Марголина И. Л.
Художественный редактор
Петрова Э. С.
Технический редактор
Иванова Т. Ю.
Корректоры
Коренева Н. А., Элькина Г. Г.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров редакция не высылает

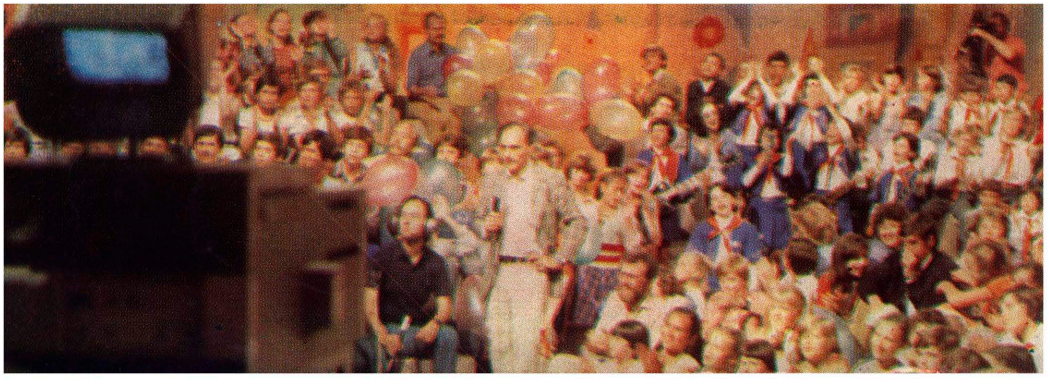
Фото
И. Гневашева,
Н. Гнисюка

Гости фестиваля на Красной площади

Индийский режиссер Радж Капур
с сыновьями Ранджиром и Риши

Актриса из Монголии Юнжив Оуюнцэцэг
на Соборной площади в Кремле

Французский актер и кинорежиссер Робер Оссейн —
обладатель специального приза жюри
за вклад в развитие мирового киноискусства



Телемост «Москва — Космос — Калифорния» действует:
идет передача,
посвященная конкурсу фильмов для детей
←

Запоминающимся событием
культурной программы фестиваля
была экскурсия
в Звездный городок имени Л. И. Брежнева

Фото на память:
члены делегации
кинематографистов Польши
актеры Виргилиуш Грынь,
Кристина Кролувна и режиссер
Хенрик Бельский
после пресс-конференции

Идут съемки «Кинопанорамы».
Ведущий, кинодраматург Даль
Орлов, беседует с итальянским
актером и режиссером Нино
Манфреди

На детском фестивале в пере-
рывах между просмотрами шел
импровизированный конкурс
рисунков на асфальте

12
1983

СОДЕРЖАНИЕ **ИСКУССТВО КИНО** СОДЕРЖАНИЕ

XIII Международный кинофестиваль в Москве
4

Буджема Кареш, Георгий Стоянов, Мишель Тьерри, Эрмано Пенна, Фам Нгок Чыонг, Рональд Трищ, Ашок Ахуджа, Чезаре Дзаваттини, Станислав Ендрыка, Годфри Реджио, Жан Древиль, Патрисио Гусман — Мы собрались в Москве...
24

Фестиваль Цифры факты, хроника
29

Кино и современный мир («Круглый стол» «ИК»)
46

Сухейль Бен Барка, Марта Лорена Перес, Серхио Лопес, Фадель Мутлак — Говорят зарубежные кинематографисты — лауреаты киносмотра

Смотр боевой кинопублицистики
52

Генрих Боровик — Экран — не «зеркало, а увеличивающее стекло»!

Из зала пресс-конференций
60

Стэнли Креймер — «Искать пути к взаимопониманию и миру»

Трибуна симпозиума
63

За гуманизм, мир и дружбу между народами

Награда общественного жюри
66

Григорий Локшин — Фильмы — против войны

Экран фестиваля
69

Рецензии на фильмы конкурсной, информационной и внеконкурсной программ
168

Приз «ИК» — испанскому фильму

Ретроспективы-83
170

Александр Згуриди — «Товарищ Бродяга...»
171

Сергей Юткевич — День, час, век
174

Леонид Трауберг — О кораблях и глупцах
178

Эльдар Рязанов — Гуманист по призванию
182

Издано о кинематографе
185

Синерама
200

Фильмография
204

Содержание журнала «Искусство кино» за 1983 год

На 1-й стороне обложки: итальянский актер и режиссер Альберто Сорди, удостоенный на XIII МКФ в Москве Специального приза жюри за вклад в развитие мирового киноискусства
Фото Ю. Федорова

На 4-й стороне обложки: кадры из фильма «Амок!» (Марокко) режиссера Сухейля Бен Барки
(Золотой приз на XIII МКФ в Москве)

Iskusstvo Kino
Cinema Art

XIIIth Moscow Film Festival

Budzema Karesh
Georgy Stoyanov
Michelle Thierry
Ermano Penna
Fam Ngok Chiong
Ronald Trish
Ashok Ahudza
Cezare Zavattini
Stanislaw Jendryka
Godfrey Reggio
Jean Dreville
Patrizio Gusman
We've Got Together In Moscow (p. 4)
Interview with the participants and guests of the festival

Festival: Figures, Facts, Chronicle (p. 24)
Cinema And Today World (p. 29)
"IK" «round-table» devoted to the Moscow Film Festival

Sukheil Ben Barka
Marta Lorena Peres
Serjio Lopes
Fadel Mutlak
The Foreign Cineastes — Laureats Of Film Festival Speak (p. 46)

The Review Of Fighting Film Publicizm

Genrikh Borovik
The Screen Is Not A Mirror But Magnifying Lens! (p. 52)
Article by a chairman of judges of short and documentary films

From The Hall Of Press Conference

Stanley Cramer
To Look For The Ways To Mutual Understanding And Peace (p. 60)
Talk with wellknown American film director

The Tribune Of Symposium

For Humanizm, For Peace And Friendship Between Nations (p. 63)
Notes about traditional symposium of cineastes—guests and participants of Moscow Film Festival

The Reward of Public Judges

Grigory Lokshin
The Films Against The War (p. 66)
The article by the Secretary of Soviet Peace Committee

The Screen Of Festival (p. 69)
Reviews of the films of programme of Moscow Film Festival
"IK" Reward To The Spanish Film Director (p. 168)
About the film "Demonio en el Jardin" by Manuel Gutiérrez Aragón

Retrospective-83

Alexander Zguridi
Comrade Tramp... (p. 170)
About Indian film director Radge Capoor

Sergey Yutkevich
Day, Hour, Century (p. 171)
About French film director Rene Cleman

Leonid Trauberg
About The Ships And Fools (p. 174)
About the American film director Stanley Cramer

Eldar Ryazanov
Humanist By Vocation (p. 178)
About Italian film director Federico Fellini

Published On Cinema (p. 182)

Cinerama (p. 185)

Filmography (p. 200)

Contents of «Cinema Art» for 1983 (p. 204)

© Журнал «Искусство кино», 1983

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9.
Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 14.09.83.
Подп. к печати 18.11.83. А-01851
Формат бумаги 70×90¹/₁₆,
печ. л. 12,12, усл. печ. л. 14,18,
уч.-изд. л. 18,643
Печать высокая
Тираж 52 000 экз. Заказ 2548
Ордена Трудового Красного Знамени Чеховский полиграфический комбинат
В/О «Союзполиграфпром»
Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли
г. Чехов Московской области

Сегодняшний тревожный мир знает много нелегких забот, но самая главная, самая неотложная из них — отвести от нашей планеты угрозу ядерного пожара. Она касается всех. Думается, подлинное искусство, пробуждая в людях добрые чувства, помогая взаимопониманию между народами, может достойно послужить тому, чтобы завтрашний день был благополучнее и спокойнее сегодняшнего.

Мы верим, что так должно быть. И Советское государство прилагает неустанные усилия к тому, чтобы идеи мира и сотрудничества безраздельно властвовали в международных отношениях. Это откроет невиданные возможности материального и духовного расцвета для всего человечества.

Из приветствия Генерального секретаря ЦК КПСС,
Председателя Президиума Верховного Совета СССР
Ю. В. АНДРОПОВА
участникам и гостям
XIII Московского международного кинофестиваля

Мы собрались в Москве...

Слово — участникам и гостям XIII Московского международного кинофестиваля

Буджема Кареш,

киносвед, директор Национальной синематеки (Алжир)

Вот уже в третий раз я принимаю участие в работе Московского международного кинофестиваля. Наверное, для проведения мирового кинофорума такого масштаба трудно было бы найти более подходящее место, чем столица Советского Союза. Здесь существуют для этого все условия, начиная с материально-технического обеспечения смотра и кончая атмосферой доброжелательности и гостеприимства, которую оценивают все, кому приходилось бывать в Москве.

Особо мне хотелось бы отметить безупречное качество кинопоказа в Центральном фестивальном зале «Россия». Во всем мире есть не так уж много кинозалов, которые могут выдержать сравнение с главным залом Московского фестиваля. Думаю, что в этом смысле ему мог бы позавидовать и киносмотр в Канне.

Для меня на всяком фестивале главное — работа: просмотры, общение с коллегами, удовлетворение профессионального интереса ко всему новому, что происходит сегодня в кинематографе разных стран. Бóльшую часть фестивального времени я провожу перед экраном. И если говорить о самом ярком из первых моих впечатлений, то таковым, как и на прошлых фестивалях в Москве, является для меня настроение московских зрителей, очень серьезно интересующихся киноискусством, очень внимательных и требовательных. Согласитесь, что для успешной работы фестиваля это немаловажно.

Кино — мощное средство распространения культуры, эффективный канал обмена художественными ценностями. В некотором смысле я бы сравнил хороший фильм с книгой, которая обогащает ваши познания о мире и обладает сильным эмоциональным воздействием. Так что, входя в зал «Россия», я испытываю примерно те же чувства, что и в большой библиотеке, где собраны такие сокровища, что глаза разбегаются. Да, фильм, по сути дела, такой же предмет искусства, как книга, картина, скульптура, музыкальное произведение Этим я хочу сказать, что кинематографу доступно решение не менее сложных эстетических задач, чем литературе, живописи и т. д. А ведь еще сравнительно недавно кино почти повсеместно рассматривалось в основном как развле-

чение. Росту престижа кинематографа как развитого вида художественного творчества немало способствует и Московский фестиваль, который выявляет и поддерживает все лучшее, что существует в мировой кинематографии.

Участвовать в Московском фестивале меня приглашают регулярно вот уже на протяжении десяти лет. Думаю, что могу назвать себя другом советского кино — хотя бы уж потому, что как директор Алжирской синематеки я стараюсь популяризировать творчество ваших кинематографистов у нас в стране. Сейчас в фонде нашей синематеки находится не менее тысячи фильмов, созданных в Советском Союзе. Причем мы помогаем знакомиться с советским кино и кинематографистам соседних с Алжиром стран. В особенности — с вашей классикой, с работами Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина, Дзиги Вертова. Но у нас довольно полно собраны и ленты современных советских режиссеров — Сергея Бондарчука, Глеба Панфилова, Отара Иоселиани, Толомуша Океева и других видных мастеров. В нынешнем году, например, я приобрел для Алжирской синематеки 110 советских лент.

Всякий раз, когда мне удается попасть на фестиваль в Москву, я испытываю чувство настоящей радости. Прежде всего потому, что здесь существует подлинное взаимопонимание, здесь ощущаешь уважение к работе, которой ты занимаешься.

Главное чувство, которое вызвало у меня, как, наверное, и у многих других представителей национальных кинематографий, присутствовавших на торжественном открытии XIII Московского фестиваля, обращение президента Советского Союза, Генерального секретаря партии советских коммунистов Юрия Андропова, можно, думается, назвать чувством причастности к решению самых важных и самых сложных проблем современности. В Советском Союзе ценят подлинную культуру, неотъемлемой частью которой является киноискусство. Послание главы Советского государства вновь это подтвердило. Мы снова убедились, что осуществляемая в вашей стране культурная политика, основы которой заложил Ленин, считавший кино важнейшим из искусств, имеет под собой прочную основу и воплощается в конкретных делах.

Работать в кино — огромное счастье. Искусство экрана — подлинно народное искусство. И мне бы хотелось, чтобы руководители всех молодых развивающихся государств придавали кинематографу столь же большое значение, как это делают руководители Советского Союза.

Основная проблема, которая существует сегодня на планете, затрагивая интересы всех без исключения стран и народов, — это проблема международной безопасности, поисков путей к прочному миру. Наш народ хорошо знает, что такое война, поэтому мы умеем ценить мирную жизнь. В продолжение семи лет алжирский народ вел мужественную освободительную борьбу, заплатив за свою независимость полутора миллионами жизней. Глубоко верю, что для советского народа, потерявшего двадцать миллионов человек в войне с нацистской Германией, тоже не существует более высокой ценности, чем мир. Все миролюбивые народы, все страны, борющиеся за свое освобождение, знают, что Советский Союз — на их стороне. И когда Юрий Андропов говорит в своем приветствии фестивалю, что Советское государство прилагает неустанные усилия к тому, чтобы идеи мира и сотрудничества безраздельно властвовали в международных отношениях, в искренность его слов нельзя не поверить.

Честное, правдивое киноискусство, живущее болями и тревогами своего времени, может многое сделать для улучшения политического климата на нашей планете, оказать реальную помощь в борьбе людей разных стран за мир, независимость и социальный прогресс.

Георгий Стоянов,

режиссер,
председатель Союза кинематографистов (Болгария)

Москва... За этим словом, действительно, стоит очень и очень многое. В особенности для того, кто здесь долго жил и приобрел многих друзей. А я к тому же и родился в Москве, в 50-х годах был студентом МАИ. Так что с этим городом у меня связано немало дорогих воспоминаний.

Москва и Московский фестиваль с его благородным девизом — в моем представлении два эти понятия в известной степени перекрещиваются. Идеи мира, дружбы и гуманизма, в утверждении которых международный киносмотр, проходящий в столице Советского Союза, видит свою главную цель, полностью отвечают принципам, лежащим в основе внутренней жизни и внешней политики первого в мире социалистического государства.

Гуманистическая направленность московского киносмотра ко многому обязывает. Кинематографисты разных стран собираются в Москве не только для того, чтобы посмотреть фильмы друг друга и общаться друг с другом. Здесь они еще и отстаивают то, что им дорого, что свято для них. Здесь они черпают силы и вдохновение для творчества.

Послание Юрия Владимировича Андропова XIII Московскому кинофестивалю впечатляет прежде всего пронизывающим этот документ неравнодушным отношением к искусству и к человеку, к тем нелегким проблемам, которыми живет современный мир. К нынешней и грядущей судьбам планеты. По-моему, все главное, что волнует — должно волновать — всякого честного художника, нашло свое отражение в этом послании. Вот почему, как мне думается, слова руководителя Советского государства нашли столь глубокий, мгновенный отклик у всех, кто слышал их в торжественные минуты открытия кинофорума в великолепном зале «Россия». И, конечно же, очень радуют те внимание и искренняя теплота напутственных добрых пожеланий в адрес Московского фестиваля, которые прозвучали в этом послании, обращенные как бы лично к каждому из нас:

Жизнь убеждает в том, что проблемы, стоящие перед человечеством, требуют для их решения действенного участия огромного количества людей. Разных людей — по миропониманию и политическим взглядам. Людей разных профессий. Все они должны объединить свои усилия для того, чтобы недоверие, напряженность, опасное состояние на грани всеобщего военного конфликта уступили на Земле место взаимопониманию и гармонии. Чтобы все болезненные, спорные вопросы современного мирового развития решались на гуманистических и разумных началах. В этом смысле киноискусство с его необъятной аудиторией и безграничными возможностями воздействия на образ мыслей и чувства миллионов может сделать очень многое. Девиз Московского фестиваля, как я его понимаю, диктует кинематографу нравственную необходимость активно вмешиваться в действительность с добрыми и честными намерениями. Ради этого стоит снимать фильмы, стоит заниматься искусством. Нам нужно употребить все имеющиеся в нашем распоряжении средства, чтобы побудить человека глубже задуматься над тем, что совершается вокруг него и требует его участия, внушить ему неколебимую веру в свои силы, в возможность найти выход из самых безнадежных и запутанных ситуаций. И надо сказать, что кинофестиваль в Москве всегда настойчиво и последова-

тельно способствует выполнению этих важнейших задач передового киноискусства, проникнутого заботой о счастье людей.

Как режиссер я рад возможности познакомиться с новыми работами своих коллег и товарищей из разных стран, возможности, которую обеспечивает столь представительный и насыщенный киносмотр. Последние достижения и общее состояние мирового кино — о них московский фестивальный экран позволяет судить со знанием дела. И потому все эти дни я стараюсь максимально полно загрузить себя, хотя уже одна только конкурсная программа дает много пищи для размышлений, дарит многими интересными и яркими впечатлениями. Однако я стараюсь не пропускать и информационные просмотры, особенно те, на которых демонстрируются советские ленты, поскольку очень люблю ваше кино. Новые работы Динары Асановой и Никиты Михалкова («Пацаны» и «Без свидетелей» — из информационной программы) меня порадовали и заинтересовали очень необычными наблюдениями в сфере человеческой психологии. В общем, фестиваль заметно пополняет мои представления и о советском и о мировом кино.

Думаю, что Московский фестиваль переживает на наших глазах определенную эволюцию, в известной мере связанную с эволюцией мировой кинематографии. Кино становится все более зрелым искусством, на кинокарте мира появляются новые «материки», в кинематографе стран, имеющих давние традиции в области кино, равно как и там, где национальное киноискусство еще сравнительно молодо, происходят важные сдвиги. И фестиваль в Москве чутко откликается на эти явления: его программы составлены таким образом, что позволяют проникнуть в сущность процессов, происходящих сегодня в различных национальных кинематографиях.

Думаю, что пройдет несколько лет — и картины, созданные в странах «третьего мира», заставят многие развитые кинематографии пересмотреть некоторые их традиции, искать новые пути. В общем, сегодня, насколько я сужу по свежим фестивальным впечатлениям, уже можно не делать скидку на молодость, на недостаточность опыта, когда речь идет о кинематографе, имеющем непродолжительную историю. У него большие потенциальные возможности, в этом я убежден.

Постепенно меняются и критерии, по которым мы оцениваем достоинства того или иного фильма. Бросается в глаза, что на этом фестивале нет большого разрыва между «картинами-лидерами» и остальными участниками творческого состязания. В игру вступают нюансы, более тонкие оттенки, прежде не принимавшиеся в расчет. Национальное своеобразие, например, которое может считаться большим козырем при сопоставлении произведений, близких по своим эстетическим качествам.

В целом же художественный и содержательный уровень программ XIII Московского международного кинофестиваля представляется мне очень серьезным. Здесь встретились многие фильмы, которые, я думаю, оставят заметный след в истории мирового киноискусства. А сам фестиваль останется в памяти его участников и многочисленных зрителей как замечательный праздник кино, как форум художников, которые честно и с достоинством относятся к своему общественному долгу.

Мишель Тьерри,

режиссер (Бельгия)

Как известно, лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать. Я вспомнил эту старую поговорку отнюдь не случайно.

Увидеть Москву, этот радушный, гостеприимный город, экономический и культурный центр мирового значения, действительно просто необходимо каждому, кто, живя на Западе, привык выслушивать по радио, вычитывать на газетных полосах информацию, густо замусоренную нечистоплотными домыслами, искажающими истинное представление о жизни в Советском Союзе. Причем все эти сплетни снабжаются заверениями об их абсолютной объективности, о правде, как о самом главном критерии, к которому апеллируют органы буржуазных средств массовой информации. К разговору о правде я еще вернусь, постараюсь фактами опровергнуть «правдивость» официальных институтов информации на Западе. А пока мне просто хотелось бы поделиться своими впечатлениями о городе, в котором я оказался сейчас впервые благодаря приглашению принять участие в работе XIII МКФ в Москве.

Первое, что поражает в Москве, это чувство стабильности. Любой западный город, даже самый крупный, пугает, настораживает приезжего атмосферой социального беспокойства, страха перед будущим. Я уж не говорю об устрашающем разгуле насилия, которое является печальной приметой многих западноевропейских и особенно американских городов-миллионеров.

Какой разительный контраст этим впечатлениям, неоднократно испытанным мною во время поездок по Западной Европе и США, составляют ощущения от пребывания в Москве! Здесь не увидишь бедняцких кварталов, больше похожих на помойки, нежели на места обитания людей. Само настроение, которое пронизывает атмосферу московской жизни, мне кажется особенным: это настроение уверенности в завтрашнем дне, оно обусловлено законами социального равенства, проявления которого встречаются в вашей стране на каждом шагу.

И, может, самое глубокое впечатление на меня произвел факт полного отсутствия безработицы в вашей стране. Здесь мне хотелось бы вернуться к началу нашего разговора о правде и неправде.

Дело в том, что представленный нами фильм «Зима, 1960» — не что иное, как попытка сказать п р а в д у о социальных схватках, которые взбудоражили Бельгию двадцать с лишним лет назад. Правду — вопреки той лжи, которая насаждается средствами пропаганды и цель которой — скрыть от новых поколений бельгийцев некоторые горькие факты из прошлого страны, имеющие непреходящую важность.

Ведь самое печальное заключается в том, что проблемы безработицы, эксплуатации рабочего класса, которые мы постарались поднять в своей картине, не только не утратили актуальности, но стали еще более жгучими. Достаточно сказать, что если в момент действия фильма — в 1960 году — в Бельгии насчитывалось 125 тысяч безработных, то теперь их уже 500 тысяч. Но правда без прикрас, как известно, глаза колет. Потому-то ни в одном учебнике, освещающем период социального развития Бельгии в 1960-е годы, вы не найдете ни строчки о том, каким гневным протестом против произвола монополий прокатились по стране волны массовых выступлений трудящихся. Этот социальный опыт необходимо хранить в исторической памяти народа, ибо он — источник дальнейшей борьбы против несправедливости, за полное равенство всех социальных слоев страны.

Нас, создателей картины, особенно волновало, как будет встречен фильм советской аудиторией, поскольку ваш кинематограф накопил огромный опыт в воссоздании на экране революционной борьбы народа. Можно вспомнить хотя бы «Стачку» Эйзенштейна, чтобы оценить тот непревзойденный уровень осмысления социального факта средствами киноискусства, который был достигнут советским кинематографистом. И, к счастью, реакция на наш фильм в целом была положительной, заинтересованной — среди советских зрителей мы нашли своих единомышленников.

Впрочем, не только среди зрителей, но, что не менее важно, и среди кинематографистов тоже. Конечно, как и на любом фестивале, смотр фильмов в Москве — это в огромной степени смотр профессиональных достижений художественного кино, новых открытий в области киноязыка. Но московская фестивальная программа, кроме высокого художественного уровня представленных лент, поразила меня и социальной остротой, она полностью отвечает благородным словам девиза Московского кинофестиваля, призывающего к гуманизму, миру и дружбе между народами.

Еще одной яркой страницей в истории борьбы всех прогрессивных кинематографистов планеты, независимо от их творческих пристрастий, — за мир, за предотвращение ядерной катастрофы, за сплочение всех миролюбивых сил — стал XIII Московский кинофестиваль.

Эрмано Пенна,

режиссер (Бразилия)

До приезда в Москву я представлял вашу столицу как очень строгий, холодный город. Оказалось, что все это совершенно не так. Я сразу же почувствовал себя здесь раскованно и свободно. Не могу пока что говорить о своих впечатлениях подробно, потому что они еще не отстоялись, не приняли четких очертаний. Наверное, это произойдет, когда я вернусь домой и окунусь в нашу действительность: так сказать, по закону контрастов и ассоциаций.

Если же говорить о самом фестивале, то лично для меня самым важным приобретением стала дружба, которая родилась здесь, в Москве, дружба с коллегами из разных стран.

Познакомиться с кинематографиями стран, которые мы называем развивающимися, было чрезвычайно интересно. Но кое-что меня, не скрою, и разочаровало. В частности, мне показалось, что многие фильмы, которые я видел, сделаны в привычной, традиционной манере: авторы этих картин словно и не пытаются изменить язык кино, во многом подражают голливудскому кинематографу. У себя в Бразилии мы пытаемся бороться против засилия североамериканского кино, а засилие это опирается и на выработанные Голливудом художественные формы. Они — один из рычагов подчинения нашего кино и наших зрителей чужим стандартам. Я, разумеется, имею в виду не прогрессивное, независимое направление в кино США, а кинематограф конформистский, коммерческий, выполняющий социальный заказ американского «истэблишмента».

Проблема бразильских кинематографистов состоит в том, что нам приходится вести ожесточенную борьбу за свой собственный кинорынок с североамериканскими ком-

паниями. При этом мы хотим добиться не только экономической независимости: овладеть рынком — это лишь первый шаг, необходимо дать нашему кино некую культурную перспективу, необходимо привить зрителям потребность в произведениях, сделанных в русле бразильской и шире — латиноамериканской традиций. А традиции эти проявляются прежде всего в тех связях, которые складываются между искусством и реалиями жизни нации.

Вот в чем, видимо, причина того, что восприятие советскими зрителями нашего фильма «Сержант Жетулио» отличалось от восприятия его бразильцами. Советские зрители видят прежде всего жестокость Жетулио. Но ведь к жестокости его принуждает политическая система, существующая в стране. И сержант Жетулио волей-неволей становится носителем политики насилия. Он одновременно и палач, и жертва. Именно таким представляется он бразильским зрителям, хорошо знакомым с окружающей их действительностью и испытывающим к сержанту не только ненависть, но и долю сострадания.

Однако все, что я сказал, вовсе не означает, что я отрицаю возможность для кинематографа питаться тем лучшим, что несет в себе культура других наций. Напротив, сам я пришел в кино благодаря советской киноклассике. Незабываемое впечатление произвели на меня картины Эйзенштейна, Пудовкина, а также фильмы более поздние, например «Баллада о солдате» Чухрая. Эти и другие выдающиеся произведения советского кино широко известны в Бразилии, и можно сказать, что под их влиянием в значительной степени формируются новые направления в нашем кино.

На Московском фестивале — в кулуарах, в зале, на встречах с коллегами — часто заходила речь о роли искусства, кино в частности, в предотвращении термоядерной войны. Уверен, что помощь экрана в этом жизненно важном деле может быть весьма эффективной, ибо я рассматриваю искусство как составную часть политики. Эффективность искусства проявляется прежде всего в том, что оно устанавливает и крепит взаимопонимание между народами. С другой стороны, борьба против войны — это конкретные действия, и кино способно участвовать в них, мобилизуя народные массы, призывая каждого человека активно включиться в мощное движение протеста против угрозы военной катастрофы, против гонки вооружений.

Вот почему я нахожу очень важным, что президент Юрий Андропов обратился с приветствием к участникам и гостям фестиваля, высказав веру в способность искусства кино помочь делу углубления взаимопонимания между народами.

Фам Нгок Чыонг,

киновед, член жюри конкурса художественных фильмов (Вьетнам)

Мне очень дорога Москва — близкий и любимый город, город моей юности. Здесь, в столице Советской страны, прошли мои студенческие годы, я учился на киноведческом факультете ВГИКа. Именно в ту пору мне посчастливилось стать участником Московского международного кинофестиваля. Навсегда запомнился день открытия II МКФ в Москве, незабываемо чувство гордости, которое охватило нас, представителей Вьетнама, когда вместе с прославленным советским мастером экрана Сергеем Бондарчу-

ком флаг кинофестиваля поднимала молодая вьетнамская актриса Нгок Лан. Совместное участие кинематографистов наших стран в этой торжественной церемонии символически отразило событие предшествующее, ставшее историческим для вьетнамского кино, — на I Московском международном кинофоруме в 1959 году призерами стали вьетнамская документальная лента «Строительство канала Бак Хинг Хай» и советский художественный фильм «Судьба человека».

Незабываема эта первая встреча с Московским фестивалем, и сейчас, по прошествии двадцати с лишним лет, я могу с уверенностью сказать — дружеская, демократичная атмосфера, возникшая в первые годы существования киносмотра в Москве, сохранилась и поныне. Хорошо памятны мне доброжелательные отзывы о наших работах зарубежных кинематографистов, открывших для себя здесь, в Москве, молодую вьетнамскую кинематографию.

Прекрасной школой профессионального мастерства для создателей первого вьетнамского фильма-призера «Строительство канала Бак Хинг Хай» стало их участие в работе советской съемочной группы во главе с Романом Карменом, снимавшей в нашей стране свою известную документальную картину «Вьетнам». Это было в 1954 году, когда освободительная борьба нашего народа против французских колонизаторов вступила в заключительный, победный этап. Высокая оценка художественных достоинств фильма «Строительство канала Бак Хинг Хай» открыла молодое вьетнамское кино для широкой международной аудитории. А спустя два десятилетия работа вьетнамских кинематографистов вновь была удостоена высшей оценки взыскательного жюри московского киносмотра: на XII МКФ в 1981 году Золотой приз был присужден художественной ленте режиссера Нгуен Хонг Шена «Опустошенное поле»...

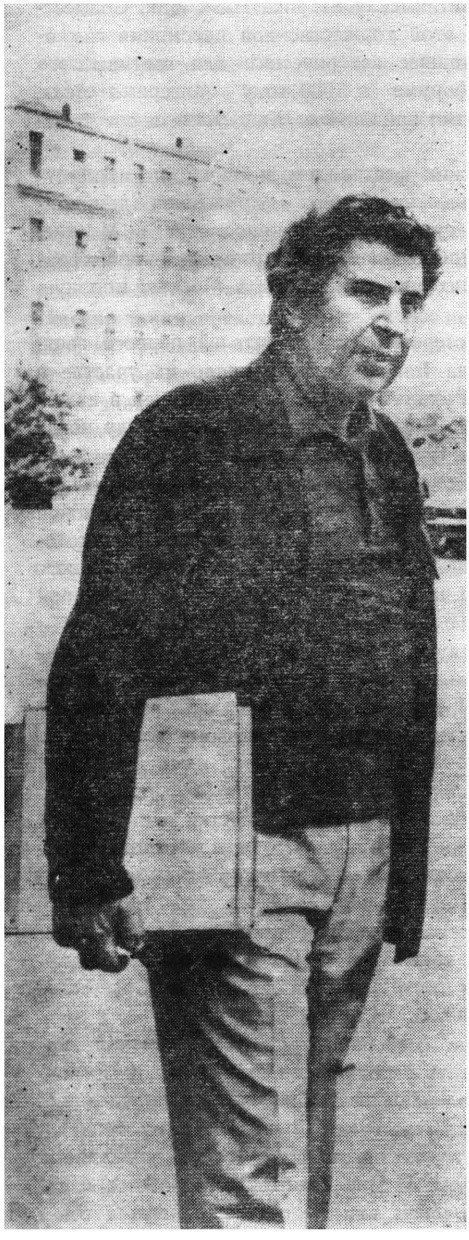
Для всех кинематографистов Вьетнама Международный кинофестиваль в Москве — это живое проявление дружбы между народами, это школа художественного мастерства, это открытие молодых кинематографий. И, конечно же, Москва для всех нас — это прекрасный, гостеприимный город, столица первого социалистического государства, столица страны друзей...

Нынешний кинофестиваль для меня особенно знаменателен: я был приглашен участвовать в работе жюри конкурса художественных фильмов. Участие вьетнамского киноведа в ответственной работе представительного жюри такого авторитетного смотра, как Московский международный, — это высокая честь для всей нашей кинематографии.

Фестиваль начался с важного события поистине международного значения, задавшего тон всей работе кинофорума, — с большим волнением слушали все мы на церемонии открытия слова приветствия участникам и гостям фестиваля главы Советского государства, Генерального секретаря ЦК КПСС Ю. В. Андропова.

Слова о мире, вновь прозвучавшие в Москве, особенно дороги нам, посланцам народа, которому совсем недавно пришлось испытать страшные тяготы войны, развязанной американским империализмом и принесшей на нашу землю неисчислимые страдания и беды. Голос каждого прогрессивно мыслящего художника, как отметил товарищ Андропов, должен звучать сегодня «во имя торжества правды, добра, социальной справедливости, доверия и мира между народами». И мне кажется, что работы, представленные нашей страной на нынешнем Московском кинофестивале, содержат ответ вьетнамских кинематографистов на этот призыв.

От души желаю Московскому кинофестивалю больших успехов и новых творческих открытий. Уверен, что он и впредь будет сплачивать народы нашей планеты в борьбе за мир и счастье человечества.



*Греческий композитор
Микис Теодоракис,
гость фестиваля*

*Болгарские актеры
Пламена Гецова, Константин Коцев,
Георгий Георгиев-Гец —
исполнители главных ролей
в фильме «Равновесие»
(Серебряный приз на XIII МКФ в Москве)*

*Режиссеры Элизабета Бостан (Румыния)
и Лев Кулиджанов (СССР)*

Японская актриса Нана Окада
Перед началом сеанса в кинотеатре «Зарядье»
Итальянский кинодраматург Чезаре Дзаваттини
Актриса из ФРГ Сента Бергер

Рональд Триш,

директор Лейпцигского международного кинофестиваля (ГДР)

Мне выпала честь приехать в этот раз в Москву на XIII Московский международный фестиваль в качестве члена жюри конкурса короткометражных фильмов. Должен сказать, что, будучи директором Лейпцигского фестиваля, я довольно близко знаком с документальным кинематографом разных стран. Но и при моем опыте московский фестивальный экран поражает богатством и многообразием жизненного материала, запечатленного кинокамерой.

С первого же дня фестивальных просмотров четко обозначилась главная линия, определяющая лицо смотра. Ее прочертили ленты политического кинематографа. Они стали наиболее ярким впечатлением фестиваля, принесли горячее дыхание планеты, заставили поверить, что кинематограф сегодня является одним из действенных средств публицистики, имеющей гражданское, общественное звучание.

Боевой дух лучших лент документалистики — живое воплощение в искусстве той тревоги за судьбы мира и надежды на высокую миссию кино, которой было проникнуто обращение главы Советского государства Юрия Андропова в день открытия фестиваля к нам, кинематографистам мира. Я глубоко солидарен с пафосом этого обращения, разделяю веру в силу и чистоту голоса кинематографистов, работающих для торжества правды, добра, справедливости и мира между народами.

Как член жюри конкурса короткометражных фильмов Московского фестиваля я старался в своей работе в Москве быть как можно более точным, чтобы справедливо оценить труд публицистов экрана, кинематографистов, отдающих свой талант, вдохновение и убежденность делу мира и социального прогресса.

На документальном экране московских фестивалей часто встречаешься с фильмами молодых кинематографий, делающих свои первые шаги, и знакомство с такими фильмами зачастую оказывается чрезвычайно интересным. Пример тому — показанный на XIII фестивале фильм из Ганы «Власть народу» режиссера Стэнли Ману, из которого мы узнаем, какой непростой процесс — становление прогрессивного народного строя, как мешают ему не только прямые враги, но и застарелые социальные механизмы. Я отобрал для показа на будущем фестивале в Лейпциге египетский фильм «Судьба ребенка», рассказывающий об эксплуатации детского труда. Сильным было впечатление от американского фильма «Экоцид — стратегия войны». Это еще один фильм о войне против Вьетнама, документальное свидетельство того, как при помощи химического оружия американские агрессоры пытались уничтожить все живое на земле этой многострадальной страны.

В общем, я приехал на Московский фестиваль в ожидании и надежде увидеть фильмы о серьезных проблемах современности, и мое ожидание оказалось не напрасным.

Среди 78 фильмов — конкурсных, а также показанных вне конкурса — я увидел много лент, способных оказать действенную помощь в справедливом деле борьбы народов за мир, за светлый завтрашний день.

Как директор Лейпцигского фестиваля я с удовольствием отмечаю, что наши киносмотры служат одной цели. Мы широко обмениваемся опытом. Поэтому дружеские обсуждения многих проблем, просмотры фильмов — все, что я здесь увидел и услышал, я постараюсь использовать при организации будущего Лейпцигского фестиваля.

Ашок Ахуджа,

режиссер (Индия)

В Советском Союзе я оказался во второй раз — в прошлом году был на Международном кинофестивале в Ташкенте, а в Москве впервые. Я восхищен вашей столицей, она произвела на меня даже более сильное впечатление, чем я мог рассчитывать. Это очень красивый город, город богатейших культурных традиций, что обращает на себя внимание уже при самом беглом знакомстве.

Из событий первых дней фестиваля мне более всего запомнилось посещение Мавзолея Владимира Ильича Ленина. Для меня было очень важно побывать там, и мне трудно объяснить чувство, которое я при этом испытал. Волнение — это, пожалуй, недостаточно точно сказано... Прикосновением к Истории, к истокам нынешней советской действительности — вот чем это для меня стало.

Хорошо, что гостям фестиваля дают возможность знакомиться с самыми разнообразными аспектами жизни в СССР. Мне очень понравилось в подмосковном пионерском лагере, в школе-интернате, где существует клуб имени Рабиндраната Тагора, поддерживающий давние связи с клубом имени Максима Горького, организованным в одной из школ Дели, где мне тоже доводилось бывать. Дети наших народов учатся дружить — и это прекрасно. Интересной и познавательной была экскурсия в Ленинград. То, что сделали ленинградцы для сохранения неповторимого своеобразия этого города, огромных культурных ценностей, которые там сосредоточены, кажется мне уникальным.

Предложение участвовать в Московском фестивале я принял с большим удовольствием, возможно, еще и потому, что после фестиваля в Ташкенте окончательно убедился: в Советском Союзе хорошо понимают важность той роли, которую играет кинематография в жизни современного человечества. Ленин ставил кино на первое место среди других искусств, в вашей стране об этом помнят и очень многое делают для развития кинематографа.

Кино — не застывшее искусство, не музейный экспонат, оно откликается на самые волнующие вопросы времени и обращается к ныне живущим людям. Вот почему в силу самой своей природы кинематографу необходим контакт с широчайшей аудиторией. У нас в Индии снимается много фильмов, более 700 ежегодно, но на всю страну насчитывается примерно 10 тысяч киноустановок. А в СССР, насколько мне известно, их более 150 тысяч. Это означает, что кино у вас практически доступно народным массам, чего пока нельзя сказать про Индию. Убежден, что это положение необходимо изменить.

Одним из свидетельств внимания к кинематографу со стороны Советского правительства является традиция приветственных посланий, с которыми обращаются руководители вашей страны к гостям и участникам киносмотров в Москве и Ташкенте. Такие послания дают деятелям кино новые импульсы к творчеству, вдохновляют их на создание произведений, которые могут достойно служить людям, помогая в решении злободневных общественных задач. Кино, по моему убеждению, призвано не только развлекать зрителя, но и выполнять свои социальные функции — воспитательные, просветительные, организующие. Послание Юрия Андропова XIII Московскому фестивалю проникнуто заботой о повышении общественной роли кино, это весьма существенный момент. И еще мне хотелось бы отметить, что приветствие президента Советского Союза содержит призыв использовать киноискусство как инструмент

улучшения международных отношений, целиком согласуясь в этом смысле с замечательным девизом Московского фестиваля. Я полностью солидарен с высказанной в приветствии уверенностью в том, что «...подлинное искусство, пробуждая в людях добрые чувства, помогая взаимопониманию между народами, может достойно послужить тому, чтобы завтрашний день был благополучнее и спокойнее сегодняшнего».

Думаю что одной из центральных задач гуманистического киноискусства является создание фильмов о повседневной жизни обыкновенных людей, о народных заботах и чаяниях, создание картин, которые воспитывают человека в духе добра и справедливости. Тем самым мы можем внести свой вклад не только в мировую культуру, но и в дело улучшения условий жизни на нашей планете, помочь сделать ее более благополучной, полной, счастливой. Именно такие фильмы занимают самое видное место на экране Московского фестиваля.

Мы все — обитатели одной планеты, и мы должны сотрудничать, жить как друзья и братья, а кино способно приблизить эту заветную цель. Мне довелось побывать во многих странах, и повсюду я убеждался, что честные и разумные люди хотят жить в мире и согласии. Однако на планете все еще сохраняются опасные очаги напряженности, военная конфронтация, вероятность глобального вооруженного конфликта. Нам, кинематографистам, надо проявлять большую решительность и активность в борьбе за уменьшение угрозы войны, за нормализацию взаимоотношений между народами и государствами. Московский кинофорум оказывает нам в этом деле неоценимую помощь.

Для кинематографиста очень важно знать, как живут народы других стран, важно понимать особенности их национальной психологии и культурных традиций. Для меня Московский фестиваль — это и уникальная возможность познакомиться с новыми произведениями киноискусства, появляющимися в различных районах земли, и не менее ценная возможность лучше разобраться в жизни советских людей. Уверен, что опыт, которым обогатило меня пребывание в Москве, окажется очень полезным в моей работе. В частности, при написании книги о некоторых тенденциях в современном индийском киноискусстве, где я намерен уделить особое внимание социально активному кинематографическому творчеству.

Чезаре Дзаваттини,

кинодраматург, писатель (Италия)

Московские кинофестивали, помимо всего прочего, предоставляют нам прекрасную возможность встреч с друзьями из разных стран. Когда-то здесь же, в Москве, я познакомился со своими коллегами — кинематографистами Колумбии, Мексики, Кубы, других далеких от Италии уголков земного шара, и я не знаю иного места, где бы я смог с ними еще раз увидеться, поговорить, обменяться важными для нас мыслями — о современном мире, о месте искусства в нем. Москва — удивительный в этом смысле город, щедрый, гостеприимный... Как никакая другая столица, Москва подходит для дружеских встреч и контактов; не случайно люди, побывавшие здесь однажды, потом стремятся приехать сюда еще и еще раз.

Многие из фильмов, показанных на московских киносмотрах, сняты в странах, киноискусство которых зародилось не так давно. И потому именно здесь, в Москве, мы имеем уникальную возможность наблюдать динамику становления целых национальных кинематографий. Для них участие в Московском кинофестивале, который выгодно отличается от многих других подлинной демократичностью, является мощным стимулом развития. И до чего же быстро порой происходит это движение вперед! Сегодня встречаю своих коллег из развивающихся стран, с которыми познакомился в прошлый приезд в Москву, — и многие из них уже зрелые мастера, а рядом с ними — их ученики, если можно так выразиться, кинематографические «дети».

Двери Московского кинофестиваля всегда широко открыты для тех художников, чей творческий поиск не ограничивается стремлением к совершенству формы, но имеет своей целью создание произведений остросоциальных, исполненных гражданского пафоса, прогрессивных по своей сути. Таково исходное требование Московского кинофестиваля, сам девиз которого содержит важнейшие для нас сегодня слова — «дружба между народами» и «мир». В нынешний исторический момент, когда силы зла и реакции вновь угрожают человечеству военной катастрофой, слова эти наполняются для всех нас абсолютно конкретным смыслом. Честные люди планеты способны сделать многое, чтобы отвести эту угрозу. Трудно переоценить ту роль, которую призвано играть в этом противостоянии разума и безумия честное, гуманистическое искусство. Вот почему как призыв, обращенный лично к каждому из нас, художников экрана, восприняли мы слова приветствия главы Советского государства Ю. В. Андропова участникам и гостям XIII Московского международного кинофестиваля. Приветствия, в котором нашли выражение чувства всего советского народа.

На нынешнем кинофестивале в Москве мне в качестве члена жюри конкурса полнометражных фильмов довелось посмотреть немало картин. Было среди них и значительное число работ ярких, интересных, актуальных по характеру поднимаемых в них проблем. Думаю, что ни одна из плодотворных тенденций в кинематографе той или иной страны не была обойдена вниманием — и зрителей, и жюри. Фестиваль свидетельствует о том, что искусство кино, всеми нами горячо любимое, находится в непрестанном движении и развитии.

И все же, когда в своих мыслях я перехожу от непосредственных фестивальных впечатлений к более общим наблюдениям, не могу отделаться от ощущения некоторой неудовлетворенности и тревоги. Порой, мне кажется, киноискусству приписывают силу воздействия, которой оно на самом деле пока что не обладает. Кинематограф все еще не использует до конца все заложенные в нем мощности, весь свой потенциал. Для того чтобы изменить такое положение дел, нужны конкретные действия всех тех, кто работает сегодня в кино. Чтобы экран более ощутимо влиял на современную общественную жизнь, необходима бóльшая активность, бóльшая оперативность в отражении событий. Опережать жизнь — вот главная задача кинематографистов, и решение ее может служить залогом дальнейшего развития нашего искусства.

Станислав Ендрыка,

режиссер (Польша)

Я всегда с радостью приезжаю, можно сказать, возвращаюсь в Москву, хотя и случается это не так уж часто. Последний раз я был здесь, тоже на Московском фестивале, десять лет назад.

Москва самобытна, в ней есть неповторимость, свой климат: город живописный, чистый, светлый, и вместе с тем — масштабный, город с размахом.

Размах — это особенность и московских кинофестивалей. Атмосфера их уникальна. Здесь встречаются люди поистине всех стран и континентов, и встречи эти, знакомства, более глубокое узнавание друг друга — главное. Забота о гостях в Москве удивительна. И направлена она на то, чтобы мы чувствовали себя не только в праздничной атмосфере фестиваля, но и в атмосфере повседневной жизни страны. Мне запомнилось, например, посещение завода имени Орджоникидзе. Я разговаривал с простыми рабочими и понял, что интересы этих людей гораздо шире их профессиональных интересов. Это очень важно.

В Польше я считаюсь специалистом в области детского кино. Однако я не вижу ничего зазорного в том, чтобы время от времени сделать и взрослый фильм. Думаю, что хороший детский режиссер всегда способен сделать фильм для взрослых, но не всякий «взрослый» режиссер может снять фильм для детей.

Маленький зритель очень чувствителен, и от первых его контактов с искусством зависит правильное развитие его личности. Ситуация, события, люди в детском фильме — все должно быть и правдиво, и интересно, ребенок должен из наших картин узнавать жизнь, ее проблемы, но не через назидание, поучение, а через увлекательное зрелище.

На детский фестиваль, проводимый в рамках московского киносмотра, я представил картину «Вверх ногами», действие которой происходит в Силезии в 1939 году. Она рассказывает о жизни десяти-двенадцатилетних мальчишек с рабочей окраины.

Я обращаюсь к этому времени и месту действия не впервые. Четыре года назад я снял фильм «Зеленые годы»— рассказ о дружбе трех детей: поляка, еврея и немки. О дружбе десятилетних, которая подвергается драматическим испытаниям войны и сохраняется, торжествует, несмотря на зло, ненависть, античеловечность и фашистскую проповедь расового избранничества.

Проблема фильма «Вверх ногами» — та же: мальчишки, в мир которых входит война и ставит человеческие отношения «вверх ногами», оказываются перед выбором и выходят победителями — остаются людьми, может быть, даже надо сказать — становятся людьми.

Оба фильма, конечно, не автобиографические, но мои детские годы, воспоминания детства стали их основой. Например, мальчишки из «Вверх ногами» страстно любят футбол. Я сам в детстве увлекался футболом до такой степени, что в восемнадцать лет, перед поступлением в институт кинематографии, играл в команде второй лиги и был чемпионом среди польских юниоров. Собственно, футбол был повальным увлечением нашего предвоенного детства.

В детских фильмах главное складывается из кажущихся подчас незначительными жизненных наблюдений, лаконичных и сочных. Когда ребенок, подросток смотрит фильм, он сдает «экзамен на взрослость». Ведь в детстве человек решает для себя

весьма важные, основные для его будущей жизни нравственные проблемы. Многих жизненных ценностей дети еще не понимают. Интуиция их побуждает поступать так или иначе. Интуиция, над которой властны мы, художники.

Я оптимист. Я верю в человека и хочу передать свою веру детям. Но я хочу, чтобы эта вера воспитывалась на знании ими самых важных и серьезных человеческих проблем. Вот почему мне так близки смысл и пафос приветствия Генерального секретаря ЦК КПСС товарища Ю. В. Андропова кинематографистам, приехавшим на XIII Московский фестиваль. Да, проблема мира — самая важная, важнейшая проблема. Сегодня и всегда. Она останется важнейшей в человеческом обществе, пока не будет ликвидирована сама возможность влиять на ход истории с помощью войны, несущей смерть и страдания миллионам.

Годфри Реджио,

режиссер (США)

В первый же вечер в Москве я пошел на Красную площадь и был потрясен ее величием, ее непохожестью на все виденное в других «вечных городах» мира какой-то торжественностью, приподнятостью. Та же приподнятость чувствовалась и в людях, собравшихся здесь, в этом величественном и легендарном месте. И когда мой приятель, продюсер Мэл Лоуренс, тоже ошеломленный, принялся размахивать руками, громко выражая свой восторг, — я его остановил. Я сердцем понял, что «общение» с Красной площадью предполагает сосредоточенность, тишину. Когда часы на Спасской башне начали бить полночь, мы увидели, что перед Мавзолеем собралась толпа: вместе со всеми мы дождались смены караула — церемония эта как нельзя более органично вписывалась своей монументальной торжественностью в облик окружающего. Эти впечатления в память мою, я уверен, врезались навсегда.

К сожалению, дома, в Америке, я не так уж много читал о Москве, о вашей стране. Как и любой гражданин США, я был объектом официальной пропаганды, широко распространенной на Западе. Эта пропаганда необъективна, намеренно тенденциозна. Вот пример. Если по ТВ показывают Красную площадь, то непременно заполненную танками, ракетами, войсками. Поэтому, я убежден, что получить правильное представление о стране можно только на основании личных впечатлений. И я счастлив, что мне довелось благодаря фестивалю самому увидеть, как вы живете, узнать советских людей.

Восхитил меня Ленинград — стройностью своей, соразмеренностью и ритмом, архитектурой и белыми ночами. Не хочу сравнивать его с Москвой — они совсем не похожи, это два совершенно разных города, но оба они прекрасны!

Привел меня в Москву, конечно же, и кинематограф. Думаю, что видевшие мой документальный фильм «Суматошная жизнь» не станут сомневаться в том, что к кино я отношусь всерьез. Именно поэтому я и решил привезти свою картину на московский кинофорум. К тому же СССР одна из самых могущественных держав мира, как и США. А ведь тема моего фильма — последствия научно-технической революции, жизнь человека в обществе, достигшем высочайшей степени научно-техниче-

ского прогресса. Поэтому только еще приступая к работе над картиной, я мечтал о том, чтобы прежде всего показать ее в США, СССР и Японии. Надо сказать, что в этих странах, индустриальных гигантах, не случайно первостепенное значение придается кинематографу, как одному из главных средств «масс медиа». И мне кажется чрезвычайно важным и плодотворным, что в Советском Союзе, в отличие, скажем, от США, кино рассматривается прежде всего с точки зрения его способности влиять на умы людей, на общественное сознание, формировать отношение человека к кардинальным вопросам бытия.

Сегодня, несомненно, такой проблемой номер один на земном шаре является опасность ядерного самоуничтожения человечества. И кино здесь может сделать многое — активно включиться в борьбу с силами войны. К сожалению, в Соединенных Штатах власть над производством картин сосредоточена главным образом в руках хозяев Голливуда. А они заинтересованы в том, чтобы увести зрителя от действительности, усыпить его сознание. Такие рекордсмены кассовых сборов, как «Звездные войны», «Империя наносит ответный удар», «Возвращение Джидай», — это ленты высочайшей техники, но абсолютно нулевого смысла. Зато они приносят громадные деньги.

Но не следует оценивать ситуацию в моей стране односторонне. Не будем забывать, что в США развернулась широчайшая антиядерная кампания — широчайшая! В ней сегодня принимают участие люди из самых различных слоев общества — и средний класс, и многие чрезвычайно влиятельные лица. Тем не менее движение это не находит отклика у президента и администрации, у правящих кругов, у тех, кто заправляет военно-промышленным комплексом.

Приходится констатировать, что наше правительство очень часто действует, исходя из неверных предпосылок и не считаясь с ясно выраженной волей нации. Вот почему необходимо вести борьбу, которая заставила бы администрацию направить свою политику в такое русло, которое отведет угрозу ядерной войны. И прежде всего администрация США должна приложить все силы, чтобы заключить соответствующие договоры с Советским Союзом.

Мое мнение таково: человечество переживает сейчас поворотный момент своей истории — либо мы приблизим благие перемены, либо придем к краху, к исчезновению цивилизации. Совершенно очевидно: надо прийти к соглашению и устремиться к общей цели — уничтожению всех вооружений.

В этой связи признаюсь, что испытал воодушевление, прочитав обращение вашего президента Юрия Андропова. Это обращение в большой мере предопределило ход фестиваля. Ведь центральным в приветствии был вопрос о сохранении мира. Кино должно быть средством позитивного воздействия на сердца и умы людей. А главная задача такого воздействия — борьба против ядерной катастрофы.

Позволю себе высказать точку зрения, излишне, быть может, радикальную. До тех пор пока существуют армии и вооружения, мы не вправе надеяться на истинно прочный мир на земле.

Я прекрасно понимаю, что идея моя нереальна, что она кажется утопичной, но, быть может, сегодня миру нужны и такие — сумасшедшие и нереалистические идеи. Не стоит забывать, что у нас, у человечества, может попросту не оказаться еще одного шанса. Если мы придем к следующей войне, она станет поистине последней, потому что больше некому будет воевать...

Сделаем же все, чтобы этого не случилось!

Жан Древиль,

режиссер (Франция)

Мое знакомство с Советским Союзом началось давно. Впервые я приехал в Москву в 1959 году — для того чтобы участвовать в съемках советско-французского фильма «Нормандия — Неман», посвященного совместной борьбе наших народов с фашизмом. Можно себе представить, с каким огромным интересом я ехал в Россию — для нас, французов, почти легендарную страну, о которой у нас так много говорили в годы войны...

Прошло несколько лет, и я вновь оказался в Советском Союзе, теперь уже в Ленинграде. Здесь я снимал фильм «Третья молодость» — о французе, который обрел в России свою вторую родину, — о знаменитом балетмейстере Мариусе Петипа. Я полюбил обе ваши столицы, прошлую и настоящую. И Москва, и Ленинград — замечательные города, хотя отношение у меня к ним разное. Ленинград, конечно, красивее с точки зрения архитектуры. Но если бы мне пришлось выбирать, где жить, все-таки я предпочел бы Москву. Этот город мне ближе по духу. С удовольствием отмечаю все перемены к лучшему. И нужно сказать, их много — и в самом городе, и в москвичах. Москва похорошела, и люди вокруг стали гораздо наряднее, веселее.

И в то же время что-то главное и существенное в общей атмосфере жизни не меняется. Вспоминаю свой первый приезд в Москву, работу над фильмом «Нормандия — Неман»... Конечно, у нас было немало сложностей, связанных с различиями в самой системе кинопроизводства во Франции и в СССР. И все же ни эти трудности, ни языковый барьер не смогли помешать мне и моим советским коллегам с первого же дня установить тесный контакт. Контакт и творческий, профессиональный, и чисто дружеский, который складывался на основе взаимной симпатии. Зачастую мы обходились даже без переводчиков! Когда я уезжал из Советского Союза после окончания съемок, провожать меня в аэропорт пришла буквально вся съемочная группа. До сих пор я получаю поздравления с Новым годом от людей, с которыми работал почти четверть века назад.

Удивительно, до чего тепло и искренне относятся друг к другу в вашей стране. Во Франции нечто похожее можно было наблюдать очень давно — в 30-е годы, возможно. Сейчас отношения у нас стали гораздо более холодными, деловыми. Люди уже не столь открыты, откровенны, не так заинтересованы в человеческих, душевных контактах. У вас же все эти прекрасные качества остались: в этом я убедился, приехав в Москву сейчас, спустя много лет.

Нынешний Московский кинофестиваль на меня, как на человека, знакомого не только с внешней, парадной стороной фестивальной жизни (к слову сказать, я являюсь одним из администраторов Каннского фестиваля), произвел самое хорошее впечатление. Прежде всего, его организация полностью отвечает главной цели подобных мероприятий — знакомить зрителей с последними достижениями мирового киноискусства. А облик его уже не может сегодня определяться лишь традиционно ведущими кинодержавами. В кинематографиях ряда стран, не принадлежащих к их числу, в том числе стран Азии, Африки, Латинской Америки, происходят интересные процессы, появляются значительные фильмы, а мы об этом зачастую не имеем никакого представления. Между тем потребность в знакомстве с этими пока малоизвестными западному зрителю кинематографиями давно назрела.

Вот чем прежде всего Московский международный кинофестиваль выгодно отли-

чается от многих других фестивалей: здесь во всем чувствуется стремление представить всеобъемлющую картину состояния киноискусства в мире. Это важно не только любителям кино, но и профессионалам, которые также испытывают потребность в расширении своего кругозора. Я, например, смог посмотреть здесь, в Москве, такие фильмы, которые не увидел бы ни на одном западном кинофестивале.

Близок мне и сам дух московского киносмотра. Его девиз «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами» сегодня приобретает особую актуальность. В этом, мне думается, и состоит главный смысл и пафос тех строк приветствия главы Советского государства Юрия Андропова участникам и гостям фестиваля, в которых говорится о задачах подлинного искусства в осложнившейся международной обстановке. Идеи, высказанные в этом приветствии, близки всем нам, собравшимся в этом году в Москве, они отвечают творческим и гражданским устремлениям всех прогрессивных кинематографистов мира.

Патрисио Гусман,

режиссер (Куба)

Предложение принять участие в работе Московского фестиваля меня обрадовало глубоко и искренне. Я уже несколько раз был в Москве, но всякий раз приезжал ненадолго. Однако я успел полюбить этот город с его самобытной красотой, непохожий на другие города мира. А Красная площадь — центр Москвы — мне особенно дорога. Для меня, да, думаю, и не для меня одного, она — символ революции.

И вот я приезжаю в Москву как участник XIII Международного кинофестиваля и привожу на конкурс свой фильм «Роза ветров». Фильм чилийца, сделанный на Кубе, которая сплотила борцов за свободу Латинской Америки.

Я много путешествовал, бывал на разных международных кинофорумах. Хочу сказать, что Московский фестиваль поразил меня прежде всего своей организацией. Здесь все устроено так, что кинематографисты и гости, приехавшие на фестиваль, могут легко общаться друг с другом. Здесь можно встретить деятелей кино из арабских стран, Африки, Латинской Америки, которые на западных фестивалях бывают редко.

Мне, чилийцу, было особенно дорого и радостно встретиться со своими соотечественниками, друзьями, которых так редко теперь приходится видеть. Ведь мы живем вдали от родины...

Фестиваль — это всегда праздник, праздник встречи с людьми и фильмами. Я увидел в Москве много новых интересных картин. Большое впечатление на меня произвели боливийский фильм «Мой приятель», австралийский «Зима наших надежд». Первый — своей искренностью, наивностью, чистотой, оптимистичностью, второй — горькой правдой рассказа об отчаянии и надеждах людей сегодняшней Австралии. С нетерпением ждал встречи с фильмами советских мастеров. Я не очень хорошо знаю советское кино, но всегда при малейшей возможности стараюсь смотреть советские картины, которые, как правило, оставляют сильное впечатление, подобное тому, что произвела на меня «Васса» Глеба Панфилова.

Мы, кинематографисты, можем и должны активно участвовать в социальной борьбе сегодняшнего мира, и наши фильмы должны отвечать благородным целям этой борьбы. Много таких лент я увидел здесь, в Москве.

Надеюсь, что и мой фильм «Роза ветров», фильм-притча, повествующий о легендарном герое, борце за свободу, который символизирует мужественную борьбу народов Латинской Америки, актуален и нужен людям.

Московский фестиваль обогатил меня новыми впечатлениями. В дни его работы я познакомился с памятниками истории, культуры Советской страны, узнал о том, как живут и трудятся советские люди. Пребывание на фестивале оказалось полезным и с точки зрения моих профессиональных интересов. Мы показали свои работы, установили деловые контакты с кинематографистами других стран. Ведь главная цель для меня и моих товарищей — пропагандировать прогрессивное латиноамериканское кино.

В первые дни своего пребывания в Москве я имел возможность познакомиться с приветствием главы Советского государства Юрия Андропова, обращенным к нам, участникам и гостям XIII Московского кинофестиваля. Могу сказать, что слова из этого послания — о высоком назначении кинематографа в современной жизни, о необходимости помогать средствами искусства взаимопониманию между народами, мне близки и понятны. Мысли, высказанные Юрием Андроповым, перекликаются и с тем, о чем говорил два года назад министр культуры Кубы Армандо Харт на съезде представителей интеллигенции стран Латинской Америки, и с выступлением Фиделя Кастро во время прошлогоднего Гаванского кинофестиваля. Это — свидетельство того, что страны социализма активно борются против войны. Для Латинской Америки, как и для других регионов мира, особенно важно сейчас, чтобы была остановлена гонка вооружений. Миссия кинематографа в социальной борьбе действительно высока и ответственна. И Московский фестиваль, объединяющий усилия прогрессивных кинематографистов мира, вновь продемонстрировал огромную действенную силу нашего искусства.

Фестиваль. Цифры, факты, хроника

XIII Московский международный кинофестиваль под девизом «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами» проходил с 7 по 21 июля 1983 года.

На церемонии торжественного открытия киносмотра в Центральном государственном концертном зале «Россия» было оглашено приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Юрия Владимировича Андропова участникам и гостям XIII Московского международного кинофестиваля.

В работе фестиваля приняли участие более 1200 деятелей кино, представлявших кинематографии 102 стран, 6 международных и национальных организаций, а также Западного Берлина. Впервые на фестиваль в Москву прибыли делегации Филиппин, Мальдивской Республики, Люксембурга, Монако, Африканского национального конгресса Южной Африки.

В состав зарубежных киноделегаций входили представители различных профессий, в их числе — более 200 режиссеров-постановщиков, около 90 актеров, примерно 250 критиков и киноведов, 300 с лишним организаторов производства и проката.

При пресс-центре кинофестиваля было аккредитовано более 500 зарубежных журналистов из 73 стран. Работу фестиваля освещали 729 корреспондентов — сотрудников 196 редакций советской центральной и республиканской печати, радио и телевидения. За время фестиваля было проведено 46 пресс-конференций, на которых присутствовало в общей сложности более 2,5 тысячи журналистов.

На конкурс полнометражных художественных фильмов были выставлены 43 картины из 43 стран.

В конкурсе короткометражных фильмов приняли участие 45 стран, международные и национальные организации, представившие 78 лент.

В конкурсе фильмов для детей участвовало 54 фильма из 30 стран.

В общей сложности в конкурсной, информационной и внеконкурсной программах демонстрировался 521 фильм.

В рамках фестиваля были организованы ретроспективные показы произведений Рене Клемана, Федерико Феллини, Стэнли Креймера, Раджа Капура.

Союз кинематографистов СССР совместно со Всесоюзным научно-исследовательским институтом киноискусства провели в дни фестиваля международный симпозиум «За гуманизм, мир и дружбу между народами», на котором выступили более 20 видных деятелей мирового кино.

В период фестиваля Госкино СССР подготовило специальную телепередачу о советском кинематографе для детей; одночасовая программа, куда вошли фрагменты из фильмов и выступления мастеров советского кино, создающих картины для детской и юношеской аудитории, была передана 20 июля по телемосту «Москва — Калифорния».

В работе кинорынка Московского фестиваля, впервые проходившей в Центре международной торговли на Красной Пресне, приняли участие 256 представителей зарубежных фирм, экспортных и прокатных организаций из 76 стран — вдвое больше, чем на кинорынке XII МКФ в Москве. Советская программа, показанная на кинорынке, включала 81 полнометражный фильм; из них более половины — ленты производства 1982—1983 годов. Кроме того, по заявкам зарубежных участников были организованы специальные просмотры 193 игровых и 26 документальных и короткометражных советских картин. В помещении кинорынка действовало 10 видеокабин, в которых в дополнение к основной программе демонстрировалось по индивидуальным заказам в общей сложности около 1,5 тысячи полнометражных и короткометражных лент советского производства.

Как обычно, на кинорынке проводился широкий показ зарубежных фильмов: в семи кинозалах на 131 сеансе состоялся просмотр 128 картин, не считая 410 сеансов видеопоказа.

Впервые на кинорынке выпускался информационный бюллетень на русском, английском и французском языках, освещавший различные аспекты его работы.

Во время фестиваля В/О «Совинфильм» провело переговоры с представителями фирм и киноорганизаций 45 стран по вопросам, связанным с осуществлением совместных постановок и участием советской кинематографии в съемках фильмов зарубежного производства. В ходе переговоров с представителями кинематографий социалистических стран обсуждались, в частности, следующие проекты: «Имре Кальман» (с Венгрией), «Победа» (с ГДР), «Туманные берега» (с Болгарией), «Три дня и вся жизнь» (с Польшей), «Звезда братства» (с Вьетнамом), «Битва за Москву», «Лев Толстой» (с Чехословакией). Плодотворными были встречи с сотрудниками различных киноорганизаций 23 развивающихся стран Азии, Африки и Латинской Америки, на которых уточнялись возможности совместной работы по 20 с лишним проектам. Более 30 проектов были предметом обсуждения продюсерами капиталистических государств, в том числе: «Лорка. Смерть поэта» (с Испанией) — в постановке Хуана Антонио Бардема; «Белый дятел» (с Италией) — с участием Нино Манфреди; «Собор Парижской богоматери» (с Францией) — в постановке Робера Оссейна и ряд других.

В дни фестиваля в Госкино СССР состоялись беседы с руководителями киноделегаций социалистических стран, а также с государственными и общественными деятелями Анголы, АРЕ, Афганистана, Греции, Индии, Италии, Кампучии, Мадагаскара, США, Финляндии, с рядом руководителей государственных организаций и частных кинофирм по вопросам развития сотрудничества в области кинематографии.

Разнообразная культурная программа для участников и гостей фестиваля обеспечила зарубежным кинематографистам широкие возможности знакомства с историей Советской страны и достижениями народов СССР во всех сферах социального и экономического развития, в области художественного творчества.

Более 500 членов национальных киноделегаций посетили Мавзолей Владимира Ильича Ленина на Красной площади и возложили венки к Мавзолею и к Могиле Неизвестного солдата у кремлевской стены. Группа зарубежных участников фестиваля побывала в Музее-квартире В. И. Ленина в Кремле.

В рамках культурной программы состоялись также следующие мероприятия: посещение ВДНХ СССР, Московского производственного объединения «Станкостроительный завод имени С. Орджоникидзе» и Электромеханического завода имени Владимира Ильича, передового хозяйства Московской области — колхоза имени М. Горького, пионерского лагеря «Мирный»; однодневная экскурсия в Ленинград, на которую отправились около 600 человек, — с осмотром Смольного, крейсера «Аврора», мемориального Пискаревского кладбища, Эрмитажа, музея-парка Петродворца; поездка в Звездный городок, где гости фестиваля встречались с космонавтами Береговым, Поповичем, Джанибековым и Филипченко; встречи в Комитете советских женщин, Советском комитете солидарности стран Азии и Африки, Советском комитете защиты мира, в редакции журнала «Латинская Америка»; приемы киноделегаций социалистических стран в Совете экономической взаимопомощи; беседы в Союзе советских обществ дружбы и культурной связи с зарубежными странами; экскурсии на киностудии «Мосфильм», ЦСДФ и «Союзмультфильм»; традиционная встреча зарубежных кинематографистов — выпускников ВГИКа; посещение Большого Кремлевского дворца, Государственной Третьяковской галереи, Музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Музея древнерусского искусства имени Андрея Рублева, Останкинского дворца-музея творчества крепостных, музея-заповедника «Коломенское», Дома-музея П. И. Чайковского в Клину, музеев-квартир Ф. М. Достоевского и В. В. Маяковского, музея-усадьбы Л. Н. Толстого; автобусная экскурсия по достопримечательным местам столицы; прогулка на теплоходах по Москве-реке. Члены киноделегаций более 100 стран побывали на спек-

таклях в московских театрах, на концертах и представлениях Московского цирка. Гости фестиваля посетили Институт красоты и Дом моды.

●

По итогам творческого соревнования на XIII МКФ в Москве международные жюри, работавшие под председательством режиссера Станислава Ростоцкого (конкурс полнометражных художественных фильмов), писателя и публициста Генриха Боровика (конкурс короткометражных фильмов), писателя Анатолия Алексина (конкурс фильмов для детей), жюри общественных организаций присудили следующие награды:

КОНКУРС ПОЛНОМЕТРАЖНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

Золотой приз — фильму «Амок!» (Марокко), режиссер Сухейль Бен Барка.

Золотой приз — фильму «Альсино и Кондор» (Никарагуа, при участии Кубы, Мексики и Коста-Рики), режиссер Мигель Литтин.

Золотой приз — фильму «Васса» (СССР), режиссер Глеб Панфилов.

Специальный приз жюри актеру и кинорежиссеру Альберто Сорди (Италия) — за вклад в развитие мирового киноискусства.

Специальный приз жюри актеру и кинорежиссеру Роберу Оссейну (Франция) — за вклад в развитие мирового киноискусства.

Серебряный приз — фильму «Равновесие» (Болгария), режиссер Людмил Кирков.

Серебряный приз — фильму «Доктор Фаустус» (ФРГ), режиссер Франц Зайтц.

Серебряный приз — фильму «...На асфальте коней пасла» (Чехословакия), режиссер Штефан Угер.

Премия за лучшую женскую роль — актрисе Джуди Дэвис (фильм «Зима наших надежд», Австралия).

Премия за лучшую женскую роль — актрисе Джессике Ланж (фильм «Фрэнсис», Великобритания).

Премия за лучшую мужскую роль — актеру Виргилиушу Грыню (фильм «Героическая пастораль», Польша).

Премия за лучшую мужскую роль — актеру Ёси Като (фильм «Родина», Япония).

Приз жюри — фильму «Тень земли» (Тунис), режиссер Тайеб Лухиши.

Почетный диплом жюри — фильму «Сделка» (Аргентина), режиссер Фернандо Айяла.

Почетный диплом жюри — фильму «Пять пальцев одной руки» (Монголия), режиссеры И. Нямгаваа и Б. Балжинням.

Почетный диплом жюри — фильму «Возвра-

щение из ада» (Румыния), режиссер Николае Мэрджиняну.

КОНКУРС КОРОТКОМЕТРАЖНЫХ ФИЛЬМОВ

Золотой приз — «Письмо из Морасана» (Сальвадорский Фронт национального освобождения имени Фарабундо Марти). Коллектив авторов.

Золотой приз — «Над Бейрутом чужие облака» (ООП, НДРЙ, при участии СССР). Автор сценария и режиссер Фадель Мутлак.

Серебряный приз — «Солнце взойдет» (Африканский национальный конгресс). Коллектив авторов.

Серебряный приз — «Камило» (Куба). Автор сценария и режиссер Фернандо Перес.

Серебряный приз — «Канто генераль» — всеобщая песнь» (ГДР). Автор сценария и режиссер Йоахим Чирнер.

Специальный приз — Джоан Харви за последовательное отражение в документальном кино антивоенной темы, за большой личный вклад в борьбу за мир.

Почетный диплом — мультфильму «Еще раз» (Нидерланды).

Почетный диплом — «Тринадцать» (Чехословакия).

Почетный диплом — «Свидетельство о бедности» (Сенегал).

КОНКУРС ФИЛЬМОВ ДЛЯ ДЕТЕЙ

Золотой приз — «Мужское воспитание» (СССР). Режиссеры Усман Сапаров, Язгельды Сеидов.

Серебряный приз — «Идем дальше» (СФРЮ). Режиссер Здравко Шотра.

Серебряный приз — «Вверх ногами» (ПНР). Режиссер Станислав Ендрыка.

Серебряный приз — «Гуттаперчевый Тарзан» (Дания). Режиссер Сёрен Краг-Якобсен.

Специальный приз жюри за лучший мультипликационный фильм — «Колокольчик на олене» (КНР). Режиссеры Тан Чэн, Ву Цян.

Детское жюри конкурса также назвало своих призеров:

За лучший фильм о борьбе за мир — «Над Бейрутом чужие облака» (ООП, НДРЙ, при участии СССР).

За лучший фильм о единстве мира взрослых и детей — «Идем дальше» (СФРЮ).

За лучший фильм о дружбе детей — «Друзья» (Норвегия).

За лучший фильм о людях смелой и мужественной профессии — «Клоуны» (Румыния).

За лучший фильм об эстетическом воспитании — «Дети рисуют» (Вьетнам).

За лучший фильм в защиту детства — «Вверх ногами» (ПНР).

За лучший исторический фильм — «Упрямец» (Испания).

За лучший фильм по мотивам классических произведений — «Басни Эзопа» (Япония).

За лучший фильм-сказку — «Король без сердца» (Финляндия).

За лучший приключенческий фильм — «Маленькая банда» (Франция).

За лучший музыкальный фильм — «Песня Хайди» (США).

За лучший спортивный фильм — «Маленький большой хоккеист» (ЧССР).

За самый веселый фильм — «Дракончик» (Нидерланды).

За лучший мультфильм — «Отважный жеребенок» (Аргентина).

Специальный приз детского жюри — «Мужское воспитание» (СССР).

За лучшее исполнение роли девочки — главной исполнительнице в фильме «Сабина Клейст, 7 лет» (ГДР) Петре Лэммель.

За лучшее исполнение роли мальчика — главному исполнителю в фильме «Мужское воспитание» (СССР) Беренчу Курбандурдыеву.

За лучшее исполнение роли няни — Селии Баннерман — «Бидди» (Англия).

ПРИЗЫ И ДИПЛОМЫ ОБЩЕСТВЕННЫХ ОРГАНИЗАЦИЙ

Союз кинематографистов СССР — «Изгои» (США) режиссера Фрэнсиса Форда Копполы.

Союз журналистов СССР — «Дорога к свободе» (Сальвадорский Фронт национального освобождения имени Фарабундо Марти).

Комитет защиты мира — «Героическая пастораль» (Польша), «Марш мира-82» (Норвегия), «В умах людей» (ООН), «Экоцид — стратегия войны» (США).

Агентство печати «Новости» — «Невеста и приданое» (Иордания), актеру Сэму Шепарду (фильм «Фрэнсис», Великобритания).

Государственный комитет по иностранному туризму — «Старая Гавана» (Куба), «Ночь огней» (Испания).

Комитет молодежных организаций СССР — «Альсино и Кондор» (Никарагуа), «Солнце взойдет» (Африканский национальный конгресс).

Союз композиторов СССР — композитору Микису Теодоракису (фильм «Канто генераль» — всеобщая песнь», ГДР).

Союз писателей СССР — Францу Зайтцу, автору экранизации романа Томаса Манна «Доктор Фаустус» (ФРГ).

Союз художников СССР — «Отверженные» (Франция).

Советский комитет за европейскую безопасность — «Орбита голубя» (Чехословакия).

Союз советских обществ дружбы и культурной связи с зарубежными странами — «Битва за Афины» (Греция).

Советский комитет солидарности стран Азии и Африки — «Седьмой» (Индия), «Пять пальцев одной руки» (Монголия), «Власть народу» (Гана).

Комитет советских женщин — актрисе Мэрилин Лайтстоун, исполнительнице роли в фильме «Счастье по случаю» (Канада).

Министерство просвещения СССР — «Упрямец» (Испания), «Дети рисуют» (Вьетнам).

Союз Красного Креста и Красного Полумесяца — «Почему?» (ООП).

Федерация космонавтики СССР — диплом имени Юрия Гагарина фильму «Подъем» (СССР).

Общество «Родина» — кинорежиссеру Роберу Оссейну (Франция).

Комитет по физической культуре и спорту при Совете Министров СССР — «Маленький большой хоккеист» (Чехословакия).

Журнал «Искусство кино» — «Демоны в саду» (Испания).

Журнал «Советский экран» — «В краю песков и ветров» (Вьетнам).

Журнал «Техника кино и телевидения» — «Йон» (Финляндия).

Журнал «Киномеханик» — «Басни Эзопа» (Япония).

Газета «Пионерская правда» — программе фильмов для детей (Чехословакия).

Призы ФИПРЕССИ присуждены фильмам «Демоны в саду» (Испания), «Без свидетелей» (СССР).

По инициативе советских кинематографистов участники XIII Московского международного кинофестиваля приняли обращение к деятелям мировой кинематографии, призвав их внести своим творчеством вклад в дело защиты мира, развитие дружбы и взаимопонимания на Земле.

Кино и современный мир

В подведении итогов XIII Московского международного кинофестиваля за «круглым столом», организованным редакцией нашего журнала, участвуют: писатель Анатолий Алексин, киновед Георгий Капралов, режиссер Станислав Ростоцкий, политический обозреватель Игорь Фесуненко. Встречу ведет директор ВНИИ киноискусства доктор искусствоведения Владимир Баскаков.

Владимир Баскаков

Владимир Баскаков. Проходивший летом нынешнего года очередной Московский международный кинофестиваль, в котором все мы, собравшиеся здесь, принимали участие, дает богатую пищу для серьезных размышлений. По поводу места кино в системе искусств и относительно его роли в современном мире.

Взаимосвязь и взаимообусловленность кинематографа и идеологии, кинематографа и политики сегодня настолько очевидны, что не обращать внимание на это обстоятельство вряд ли отважатся даже буржуазные киноведы и кинокритики. Можно, по-моему, с полным основанием утверждать, что кино, благодаря своему особому положению в системе массовых коммуникаций, более, чем другие виды художественного творчества, подвержено воздействию идеологических и политических факторов и по-своему отражает политические и идеологические процессы, помогая понять их содержание. С особой отчетливостью эта тенденция обнаружилась в 70-е годы и сегодня, в начале 80-х годов.

Анатолий Алексин. Вновь вспоминаю, как мне довелось участвовать в заседании «круглого стола», проведенного ЮНЕСКО в связи с Международным годом ребенка. Тогда в Париже собрались деятели науки и культуры из разных стран мира. Все говорили о том, как это важно — оберегать детство, предоставить детям все, что необходимо для нормального развития. Говорили и об опасностях, которые подстерегают юных. К примеру, об экологических проблемах... Но меня поразило, что никто не упоминал в этой связи о литературе и искусстве. Я же позволил себе напомнить, что неподалеку от здания, где мы заседали, жили и творили Александр Дюма, Жюль Верн, Виктор Гюго. Все оживились и как бы вспомнили о том, что в их жизни книги, произведения искусства сыграли весьма важную роль. Так вот, мне хочется, чтобы деятели культуры почаще вспоминали, что и они были детьми, что дети — это завтрашний день мира и что литература и искусство имеют огромное значение для воспитания подрастающих поколений.

Наш Международный кинофестиваль — это смотр всего лучшего, что создано в мировом кино для юной смены. Я имею в виду «детский конкурс» — неотъемлемую часть большого московского кинофорума. Повторю то, что утверждал уже не раз: сейчас, когда в буржуазном мире разворачивается оголтелое, разнузданное наступление на «разумное, доброе, вечное», когда на экране — я сам это видел — уже появляются порнографические «произведения», адресованные шестилетним детям, особенно ценно, что социалистический мир противопоставляет агрессии цинизма и невежества н а ш у культуру, н а ш у мораль. Культуру и мораль нового строя, отвергающего какую-либо проповедь жестокости, человеконенавистничества, расового высокомерия и воспевающего идеалы добра и мира, справедливости и взаимопонимания.

Много сказано слов о «специфике» литературы и искусства для детей. Поскольку основные принципы здесь абсолютно адекватны тем, которые применимы и к кинематографу, рассчитанному на детскую и юношескую аудиторию, я позволю себе напомнить о них еще раз. Специалисты и критики много и часто спорят по этому поводу. А на самом деле, как мне представляется, проблема уже давно точно решена Антоном Семеновичем Макаренко, который говорил: специфика литературы для детей состоит не в том, ч т о написано, а в том, к а к написано. То есть, по его убеждению, юному человеку можно поведать о самых больших, самых значительных, самых сложных проблемах жизни. Но форма повествования должна быть особой, чтобы ребенок понял, о чем с ним толкуют.

Еще одно воспоминание. Над столом у Агнии Барто висел листок, вырванный из тетради, а на нем было написано: «Уронили мишку на пол...» И стояла подпись: Юрий Гагарин. Когда я спросил у Юрия Алексеевича Гагарина, с которым мне посчастливилось встречаться, почему он оставил Агнии Барто такой необычный автограф, Гагарин ответил: «Это были первые стихи, которые научили меня добру»... Потому что это стихи не о кукле и не о мишке, а о том, что нельзя оставлять человека в беде, нельзя быть предателем. Серьезные нравственные истины! А стихи-то адресованы дошкольникам!

Наш кинематограф — советский и социалистических стран — утверждает глубокий, серьезный, без каких бы то ни было скидок на возраст разговор с самым юным человеком о самых важных проблемах жизни — философских, нравственных, психологических, общественных. И здесь самое главное — проповедь добра, благородства, рыцарства, готовности сражаться за счастье людей.

Идеи человеколюбия, подлинной гуманности как бы пронизывали всю программу «детского фестиваля». И здесь надо прежде всего назвать советскую картину «Мужское воспитание» (режиссеры-постановщики У. Сапаров и Я. Сеидов), которой единогласно был присужден главный приз. «Мужское воспитание» повествует о том, как юный человек идет навстречу миру взрослости.

Фильмы Польши и Югославии — «Вверх ногами» (режиссер С. Ендрыка) и «Идем дальше» (режиссер З. Шотра) — это произведения, проникнутые антивоенным, антифашистским пафосом. На Западе сейчас любят побаловаться «фильмами ужасов» и «книгами ужасов». А я вспоминаю самый страшный эпизод из всех, которые мне когда-либо доводилось видеть на экране. Матери провожают детей из блокадного Ленинграда. Катер отходит от берега, провожающие видят, как бандит со свастикой на борту пикирует на этот катер, как в сотне метров от берега гибнут дочери, сыновья... Матери ничем не могут им помочь. И только белые панамки плывут по воде... Что это — «фильм ужасов»? Нет, это из фильма, который учит всем сердцем ненавидеть ужас войны, кошмар войны, бесчеловечность войны. (Это — из документальной эпопеи «Великая Отечественная».) И восставать против этого ни с чем не сравнимого зла!

Серебряного приза на нашем конкурсе был удостоен и датский фильм с ироничным названием «Гуттаперчевый Тарзан» (режиссер Сёрен Краг-Якобсен), который примечателен тем, что призывает воспитывать не «сверхчеловека», а ч е л о в е к а, воспитывать лич-

ность, способную сострадать другому человеку. Ближнему или дальнему... Человеку, который нуждается в сочувствии и поддержке.

На нынешнем конкурсе фильмов для детей были представлены едва ли не все виды и жанры, адресованные юным зрителям. Наше жюри постаралось по достоинству оценить показанные работы... Кстати, «выгодность» нашего конкурса заключается в том, что, кроме призов взрослого жюри, есть еще награды, присуждаемые детским жюри. Таких призов много: ребята присуждают награды за лучшую сказку, за самый веселый фильм, за лучшую приключенческую картину, за лучший исторический фильм... Призы детского жюри достались кинематографистам многих стран мира. Приятно, что среди награжденных — много кинодеятелей стран социалистических. В частности, премии удостоен фильм Вьетнама «Дети рисуют» (автор сценария и режиссер Ле Ми), посвященный эстетическому воспитанию детей.

Только наивный человек ставит знак равенства между понятиями «весело» и «несерьезно»: юмор — это порой самый короткий путь к познанию юным человеком серьезной проблемы, важного явления. Вспомним слова М. Горького о том, что для детей надо писать «забавно». Забавно — это не значит легкомысленно, а значит увлекательно, интересно.

Скажу с радостью: интересных, увлекательных картин у нас было немало! Самым веселым ребята назвали нидерландский фильм «Дракончик» (авторы сценария и режиссеры Мартен Тоондер и Роб Хоувер).

Еще хотелось бы отметить показанные во Дворце пионеров на Ленинских горах экранизации литературных произведений: фильм по повести столь популярной у детей писательницы Астрид Линдгрен «Расмус и бродяга» (режиссер Олле Хельбум, Швеция) и весьма необычную, на мой взгляд, ленту «Басни Эзопа» (режиссер Норио Хиконе, Япония). Мультипликационная экранизация басен Эзопа поучительна по содержанию, а в техническом отношении просто блестяща.

Белинский утверждал, что детские книги

Анатолий Алексин

пишутся для воспитания, а воспитание — «великое дело: им решается участь человека». Столь же высока мера ответственности, с которой необходимо подходить к созданию фильмов для детей. Эту свою ответственность, как показывает знакомство с программой, понимали почти все деятели кино, представившие свои работы на наш конкурс.

За десять дней мы совершили путешествие по всем континентам планеты! Кроме всего прочего, это свидетельствует о высоком авторитете детского конкурса, проводимого на Международном кинофестивале в Москве. Должен отметить и удивительное единодушие членов жюри. Весьма, кстати, авторитетного. Среди его членов я бы выделил известную английскую писательницу Джанет Хилл, япон-

ского режиссера Кирио Ураяма, знакомого советским зрителям по фильму «Таро — сын дракона», получившему серебряную награду по конкурсу детских фильмов на XI МКФ, видного деятеля киноискусства и литературы из Чехословакии Ота Гофмана, одного из известных югославских киноведов и критиков Слободана Новаковича. Можно назвать и другие очень достойные имена... Но, повторяю, особо мне хочется подчеркнуть единодушие, с каким мы принимали все наши решения!

В. Б. Мне показалось, что Анатолий Алексин сейчас обратил наше внимание на очень важные моменты, говоря о конкурсе фильмов для детей. Но попутно он затронул и некоторые общие аспекты понятия «кино и современный мир», которые нашли выражение и в программах двух других конкурсов Московского фестиваля — конкурсов игровых фильмов и короткометражных фильмов. Ведь нельзя отвлечься от того, что наш фестиваль проходил на фоне необычайно осложнившейся мировой обстановки. Важным, на мой взгляд, является и такое обстоятельство: в мире ежегодно снимают примерно три тысячи фильмов, но из них, быть может, не более нескольких сотен составляют произведения гуманистической ориентации. Остальные фильмы — не з а, а п р о т и в человека. Это тоже надо сознавать.

За последнее время усилилась «экранная агрессия», увеличилось число лент, которые направлены против гуманизма, против дела мира, против нашей страны. И не только против нашей страны, но и против всего светлого, чистого, ясного, что есть на земле. Это тоже совершенно очевидно. Во-первых, в кино разных стран оживилась откровенно реакционная тенденция, характеризующаяся возвратом к приемам «холодной войны» и архаическим формам антикоммунизма. Во-вторых, это видно было и по некоторым фильмам внеконкурсной, прежде всего, программы, усилились и более тонкие, диффференцированные, диффузионные приемы воздействия на сознание людей. Мимикрия некоторых коммерческих фильмов под политику. Потому что у людей есть стремление познать, г д е они сейчас, ч т о их ожидает. В странах Запада люди живут в обстановке неустойчивости, зыбкости, беспокойства. И даже буржуазные кинопредприниматели давно учитывают это обстоятельство, предлагая публике фильмы, которые аккумулируют некоторые явления и процессы общественной и политической практики, но делают это чисто поверхностно. На самом деле такой кинематограф остается в основе своей буржуазным, что видно сегодня на примере многих картин ведущих западных кинематографий.

Вместе с тем XIII Московский фестиваль со всей определенностью показал, что силы, противостоящие деструктивным тенденциям в мировой кинематографии, сейчас обретают новые импульсы; они оказались представительнее, заняли более сильные позиции, чем, к примеру, несколько лет назад. Фильмов прогрессивной направленности на нынешнем фестивале было больше, чем, скажем, на прошлом.

И третий момент. происходит дальнейшее изменение «географии» кино. В самое последнее время, несмотря на агрессию американских киномонополий в Европе и в других регионах, в борьбе с этим явлением рождаются произведения, которые правдиво и глубоко отражают жизнь своих народов, продолжают традиции национальных культур. Мы видели на фестивале интересные, значительные картины, созданные и в Швеции, и в Финляндии, и в Австралии, и в других местах.

Наконец, четвертое важнейшее обстоятельство: страны, которые недавно были на положении колоний или полуколоний, создали кинематограф высокого профессионального и художественного уровня. Мы видим, что буквально на наших глазах — подтверждаю это как участник всех фестивалей в Москве — за какие-нибудь двадцать лет те, кто делал лишь первые шаги, теперь выступают серьезно и зрело, исследуя на экране коренные вопросы национальной жизни, касаясь проблем, важных для всего человечества. Тот факт, что фильм «Амок!» получил один из трех главных призов Московского фестиваля, — это очень существенно и симптоматично. Золотой приз этой ленте — не какой-то там комплимент или аванс молодой кинематографии, режиссеру, пока что неизвестному. «Амок!» — серьезное, заметное произведение,

значительное в идейно-художественном отношении. Старая истина вновь подтверждается: там, где происходит борьба, где силы справедливости сталкиваются с силами зла и реакции, там и появляются интересные, сильные кинопроизведения. Еще одно свидетельство тому — фильм «Альсино и Кондор», созданный в Никарагуа при участии Мексики, Коста-Рики и Кубы.

А. А. В подтверждение того, что сказал сейчас Владимир Евтихианович, я хочу добавить: и на конкурсе фильмов для детей ощущалась важнейшая особенность фестиваля нынешнего — на нем доминировали фильмы одержимой, я бы сказал, антивоенной и антифашистской направленности.

В. Б. Та же тенденция совершенно отчетливо проявилась и на международном симпозиуме «За гуманизм, мир и дружбу между народами», проведенном в рамках фестиваля. Там выступили крупнейшие деятели мирового кино — участники XIII Московского фестиваля, причем говорили они не столько о самом кинематографе, сколько о роли экранного искусства и об общественном долге кинематографистов в условиях теперешнего мирового развития, о необходимости самой решительной и широкой борьбы против угрозы ядерной катастрофы, за нормализацию международных отношений.

Георгий Капралов. Владимир Евтихианович, по-моему, точно выделил четыре характерных момента современного мирового кинопроцесса. Мне бы хотелось обратить внимание на диалектическую противоречивость сложившегося положения. В самом деле, и наша критика, и зарубежная в последнее время справедливо отмечает нарастание деструктивных, реакционных тенденций в кинематографе капиталистических стран. И надо заметить, что процесс этот все углубляется по мере роста активности самых оголтелых сил империалистической реакции, возглавляемых Соединенными Штатами Америки, руководимыми нынешней администрацией. Но ведь и до этого наблюдалось тоже идущее из США нарастающее влияние так называемого «нового консерватизма». В результате социальная проблематика на экране по сравнению

Георгий Капралов

с началом 70-х годов, например, была заметно потеснена. И вот в тот момент, когда, казалось бы, прогрессивные, демократические тенденции в мировом кино должны были бы оказаться еще более подавленными, мы наблюдаем их заметное оживление и, я бы даже сказал, расширение прежних и завоевание новых плацдармов демократическим, передовым киноискусством гуманистического направления.

Если, скажем, в начале 70-х годов, в пору высокой активности демократического кинематографа Запада, фильмы о рабочем классе, такие, как ленты Бу Видерберга или Элио Петри о рабочих забастовках, были сенсацией, то сегодня картины, создатели которых обращаются к острым социальным конфликтам, связанным с жизнью и борьбой рабочего класса, стали повседневностью. Уже в первые дни нашего фестиваля обратила на себя внимание такая,

к примеру, лента, как «Художник», представленная Швецией. В ней подробно, сочувственно, а главное, с хорошим знанием ситуации и соответствующих проблем показана жизнь одного из заводов страны. Главный герой фильма — токарь Стиг. Человек рабочей профессии, добывающий себе на хлеб насущный трудом у станка, он по призванию художник. Причем его вдохновение питается тем, что он видит вокруг себя постоянно. Постепенно, но убедительно проявляется и нарастает в картине тема коренной враждебности капиталистического общества, всей системы подавления и эксплуатации человека — художественному творчеству. От зорко увиденного и запечатленного на экране рабочего быта фильм движется к широкому, почти символическому обобщению финальных кадров. Стиг создает на стене цеха огромную фреску о людях труда, об их стремлении к счастью и свободе, а тем временем к нему приближается черный полицейский страж, весь в коже, со шлемом на голове и с дубинкой в руке — как воплощение жестокой и бездушной силы, противостоящей человеку труда, человеку творчества.

Если сегодня отмечается, как я уже говорил, все более широкое распространение откровенно реакционных идей и идеек, учащаются прямые антисоветские, антисоциалистические выпады на экране, как это можно, например, наблюдать в фильме «Огненный лис» и ему подобных поделках, то одновременно мы видим в кино капиталистического Запада и самые различные о п о с р е д о в а н н ы е варианты выражения по существу того же самого идеологического содержания, реакционной пропаганды и защиты буржуазности во всех ее формах.

В. Б. К сожалению, буржуазность сегодня берет верх в творчестве многих видных деятелей мирового кино!

Г. К. Мы не можем уклоняться от главной темы нашего разговора, поэтому я позволю себе только отметить, что махровая буржуазность поистине «правит бал» на западных экранах. Проявляет она себя по-разному в разных фильмах, в том числе и в картинах, посвященных, на первый взгляд, некоторым актуальным проблемам современности, в лентах фантастического жанра, например. Наглядно продемонстрировал это явление Каннский фестиваль нынешнего года, состоявшийся за два месяца до московского киносмотра. И если бы мы попытались судить об актуальных веяниях в мировом кинопроцессе по экранам Канна, то получили бы весьма одностороннюю картину. Такова уж идеологическая направленность этого фестиваля...

Я уже говорил об утверждении «рабочей темы» в мировом кинематографе, о том, что, пожалуй, никогда еще она не занимала в творчестве передовых художников Запада столь видного места. Из фильмов фестиваля назову еще один, бельгийский — «Зима, 1960»; он рассказывает о крупной забастовке, главные действующие лица в нем — коммунисты, социалисты, руководители профсоюза. А ведь Бельгия никогда не была известна своим активным в социальном плане кинематографом. Но вот перед нами картина, в которой предпринято подробное социально-политическое и художественное исследование стачки. Анализ борьбы рабочих ведется с классовых позиций, с позиций понимания интересов трудящихся. Всесторонне исследуются и объясняются причины поражения забастовки...

Заметьте, я называю фильмы, которые не попали в число отмеченных главными наградами нашего киносмотра. А к ним я мог бы добавить еще ряд произведений весьма острой и актуальной общественно-политической проблематики, которые были замечены зрителями московского форума.

Весьма знаменательно, что конкурс Московского фестиваля 1983 года дал новые подтверждения огромной энергии развития кинематографа в тех странах, которые или вовсе не имели его прежде, или сравнительно недавно приступили к строительству подлинно национальной, независимой кинематографии. Золотые призы XIII МКФ в Москве, присужденные уже упоминавшимся здесь фильмам «Амок!» и «Альсино и Кондор» — убедительное тому свидетельство. Политическая страстность этих произведений выражена художниками так, что она обладает огромной силой эмоционального воздействия. Обе эти картины потрясают, задевая са-

мые чувствительные струны в человеческом сердце, открывая нам и сердца их героев. Сколь же стремительно движение прогрессивного мирового кинематографа, если мастера молодых кинематографий, обращаясь к таким сложным для экранного воплощения темам, которые исследованы в фильмах Сухейля Бен Барки и Мигеля Литтина, добиваются столь убедительных успехов!

В общем, есть все основания утверждать, что Московский фестиваль этого года был крупным политическим, идеологическим и эстетическим явлением. Не лишне будет вспомнить, как даже накануне его открытия высказывались опасения, что он может не удасться. И не только из-за сложности международной политической обстановки, из-за враждебного отношения к нашему смотру со стороны некоторых реакционно настроенных кругов на Западе, но и в свете того, что нам было известно о нынешнем состоянии мирового кино. Мы, возможно, недооценивали силу гуманистических, прогрессивных тенденций в кинематографе разных стран и регионов.

В. Б. Думаю, что такое мнение складывалось еще и потому, что мы недостаточно хорошо знаем, как развивается кино в малых странах Европы и в других странах, где еще нет давней, прочно сложившейся кинематографической традиции.

Г. К. Да, мы знаем кино Италии, Франции, Федеративной Республики Германии. А очень заметные фильмы этого фестиваля пришли из Бельгии и Швеции, из Австралии, из Боливии и Аргентины.

Я не буду касаться сейчас фестиваля короткометражных документальных фильмов — о нем, наверное, скажет Игорь Сергеевич Фесуненко. Но я не могу не отметить, что и там проявилась политическая страстность, о которой я упоминал в связи с конкурсом полнометражных картин. Из Соединенных Штатов, оттуда, где наблюдается сейчас разгул милитаристского безумия, мы вдруг получаем такую ленту, как созданная Джоан Харви «Америка: от Гитлера до ракет МХ»! Маленькая, хрупкая женщина, мать семерых детей, руководительница театра, писательница, актриса, Харви нашла в себе силы, нашла время и с поистине изумляющей настойчивостью проинтервьюировала десятки людей — общественных деятелей, генералов, конгрессменов, бывших и настоящих, чтобы уяснить себе и сказать еще раз всем: войну готовят империалисты, военно-промышленный комплекс США, как всегда заинтересованный в баснословных барышах. Вот корни агрессивной политики.

Станислав Ростоцкий. Многое уже сказано, но и я хочу к этому кое-что прибавить. По-моему, в связи с прошедшим фестивалем надо выделить два главных аспекта. Первое, мы действительно убедились, просмотрев сорок три фильма конкурсной программы, что очень многие художники современного мирового кино в своем творчестве вплотную приблизились к жизни. Приблизились к подлинно жизненным проблемам и стремятся выразить и свои мысли, и свою любовь на экране. Если воспользоваться принятой у нас рубрикацией, то на фестивале было очень много фильмов «о рабочем классе»; они разные, и каждый из них специфичен для той страны, кинематографию которой представляет. Но в большинстве из них была отражена, например, огромная проблема, одна из самых острых в сегодняшнем капиталистическом мире — проблема безработицы. Проблема невозможности для человека, живущего в буржуазном обществе, найти свое место, приложить свои силы, делать что-то нужное, полезное. Сюда относятся сразу несколько произведений, в их числе и уже упоминавшийся «Художник», и «Йон» (Финляндия), и бельгийская лента «Зима, 1960», и индийская картина «Седьмой».

Во-вторых, на фестивальном экране весьма обширное место заняли кинопроизведения, отражающие реальность национально-освободительной борьбы, борьбы с расизмом и его самой страшной формой — апартеидом, борьбы с фашизмом и неофашизмом. Снова — группа фильмов.

Согласен с высказанным здесь мнением: мы были недостаточно подготовлены к тому, что ряд «малых» национальных кинематографий представили фильмы, свидетельствующие об их качественном росте. Могу засвиде-

тельствовать это исходя не только из опыта прошедшего Московского фестиваля, но и по последним своим зарубежным впечатлениям, в частности — от пребывания в Норвегии.

Если же говорить о программе основного конкурса в целом, то в первую очередь надо отметить, что почти все страны-участницы представили сильные ленты и почти все они имели право претендовать на награды. Но не это, наверное, главное. Главное в том, что практически все фильмы имели внутри себя проблему очень жизненную, болезненную, волнующую многих. Возможны две точки зрения на австралийскую картину «Зима наших надежд». С одной стороны, авторов вроде бы занимает судьба наркоманки, проститутки... Но, как человек, знакомый с австралийской действительностью, могу подтвердить, что создатели фильма верно и разносторонне отразили быт этой страны, жизнь средней буржуазии, ее абсолютную бездуховность, в огромной степени свойственную австралийскому обществу. И в то же время они не ограничились этой пессимистической констатацией общественного нездоровья. Они, отталкиваясь от судьбы «потерянной женщины», сумели показать выход к светлому, к деятельному началу.

Еще одна черта — во многих фильмах была прекрасно показана народная жизнь. Мы многое узнавали с экрана об обычаях, об особенностях взаимоотношений между людьми в разных странах, о различных национальных культурах. Это тоже, на мой взгляд, очень важно.

В. Б. Вот, например, тунисский фильм «Тень земли», он нам целый мир открыл, удивительный мир людей, живущих в пустыне по своим особым законам...

С. Р. О тунисском фильме я вообще мог бы говорить очень долго, так он мне понравился. На мой взгляд, это один из самых замечательных фильмов конкурсной программы. Ну, во-первых, это произведение подлинно гуманистическое по духу, причем сделано оно настолько просто, настолько естественно, с таким доверием и любовью к деталям народной жизни! Есть там и юмор, и попытки показать своеобразие психологии этих людей, и драматизм их судеб, судеб мужчин и женщин, которые оторваны от большого мира и не очень-то представляют себе, что происходит в этом мире. Однако и они оказываются втянутыми сложным образом в совершающиеся там события.

Станислав Ростоцкий

Меня очень порадовала свойственная многим фильмам любовь к родному народу, к простому человеку. Это ощутимо и в аргентинском фильме «Сделка», и в боливийском — «Мой приятель». Причем часто, как в «Сделке», затрагивалась — на национальном материале — проблема общечеловеческая, нравственная проблема, понятная людям в любой стране.

Важно, что конкурсный экран Московского фестиваля (а ведь было и немало картин внеконкурсной и информационной программ, которые можно отнести сюда же) как бы аккумулировал боль и проблемы мира, говоря о них с истинной, неподдельной, вовсе не наигранной любовью к человеку.

Мы пока почти не касались здесь социалистического кинематографа. Но должен сказать, что в премированных фильмах нашли отражение немаловажные проблемы и процессы, сопровождающие дальнейшее движение социалистического общества. Вот польский фильм «Героическая пастораль» Хенрика Бельского. Понятно, что не так-то это просто — сделать подобный фильм в сегодняшней Польше. И вызвать к нему симпатии. На мой взгляд, снять такой фильм — это и гражданский и по-человечески мужественный поступок.

Возьмем болгарский фильм «Равновесие» Людмила Киркова, в котором высказана обеспокоенность по поводу того, что художники часто слишком заняты «малыми темами», что их творчество теряет контакт с действительностью, с ее реальными сложностями и противоречиями. Одновременно фильм говорит и о необходимости проявлять внимание друг к другу, о том, что люди стали более безразлично относиться к чужому страданию.

В. Б. Фильм ставит важную моральную проблему, которая и с общественными проблемами тесно связана.

С. Р. Вот-вот, моральная проблема! Посмотри на своего соседа, на своего коллегу, подумай, чем он живет, чем озабочен, почему поступает так, а не иначе...

Скажу теперь о некоторых негативных, на мой взгляд, моментах. Увы (и здесь мы видим влияние коммерческого кинематографа на кинематограф серьезный), культ насилия встречается и в фильмах здоровой, прогрессивной идеи. Спрашивается, почему? Конечно, иногда это идет не столько от режиссера, сколько от продюсера, наверное. Так легче «сбыть» ленту? Нет, думаю, не только в этом дело. Проникновение насилия идет не от одного смакования жестокости (часто художника никак не обвинишь в смаковании жестокости), а каким-то более сложным путем, через стилистику, через особенности изобразительного решения. Например, я не могу отрицать объективную ценность бразильского фильма «Сержант Жетулио»...

Г. К. Вот я как раз хотел спросить, как вы относитесь к этой ленте.

С. Р. Не могу отрицать ее ценность. Там есть идея, есть психология человека, который в результате сам страдает оттого, какой он и какие поступки совершил. Он жертва всей системы, окружения. Жертва! Но методы, которыми это выражено, рождают совершенно определенное недружелюбие к герою. Да что мне твои мучения! Раз ты такой негодяй... Раз тебе ничего не стоит рвать у человека зубы плоскогубцами. Ты и сам становишься на одну доску с фашистами. Понимаете? Поэтому и встает вопрос о м е р е, о мере необходимого. Которая, кстати, прекрасно соблюдена в фильме Мигеля Литтина. Вот там есть только то, что нужно, что необходимо. Причем — я хочу несколько развить уже сказанное здесь — это фильм очень серьезный. Он неоднозначно, непрямолинейно рассказывает и о событиях, и о людях, которые в них участвуют. Вспомним, как показан там пилот-американец. Я ведь не думаю, что для всех американцев, даже для тех, кто одет в военную форму и вынужден участвовать в этих несправедливых войнах в разных странах, для них для всех это легко. Для многих такое оборачивается настоящей трагедией! Вьетнам это показал со всей наглядностью. И у Литтина есть такой мотив, мотив разочарования, понимания несправедливости дела, в которое тебя втянули. Помните, как Кондор в конце концов начинает сбрасывать свои бомбы и на повстанцев, и на карателей. Ему ненавистны предатели, люди, которым наплевать на интересы собственного народа, своей страны. Есть в картине важная сцена, когда Кондор в пьяном виде «исповедуется». И понимаешь, что никакой радости, никакого удовлетворения он от своей «миссии» не испытывает. И надо еще раз подчеркнуть, что вот от такой правдивости и идет художественная убе-

дительность картины, некая «объемность». Образ мальчика — об этом можно было бы говорить отдельно. В нем, в его судьбе есть что-то символическое. Мечта о полете, о свободе. А в результате рождается глубочайшая симпатия к борющемуся народу, к его мужеству, вера в грядущую победу справедливости.

Но вернемся к вопросу о жестокости на экране. Разве «Альсино и Кондор» или «Амок!» не показывают жестокости? Показывают. Но это ничего общего не имеет, скажем, с аттракционной жестокостью из новозеландского фильма «Возмездие», где на экране происходит целый монолог с отрубленной головой...

Пути развития мирового кинематографа сегодня сложны и извилисты. И мы напрасно стали бы делать вид, будто некоторые из этих сложностей не касаются и социалистического кино.

Вот, например, венгерский фильм «Ночная репетиция» режиссера Миклоша Сурди. Интересная картина, снята она очень изобретательно, очень лихо... Режиссура вполне современна, актеры прекрасно работают. Шандор Сакачи, исполнитель главной роли, котировался в жюри в качестве кандидата на основную актерскую премию. Идея? С идеей картины можно спорить, а можно и соглашаться. Ведь, как вы помните, идея состоит в следующем: когда люди занимаются всякими дурацкими, пустыми вещами, а не настоящим творчеством, они деградируют. Но что меня лично в этом фильме не устраивает? Во-первых, как я считаю, автор недостаточно откровенно говорит о том, о чем ему, видимо, хотелось бы сказать. И кроме того, мне кажется, образ жизни главного героя, режиссера, его, мягко говоря, беспорядочная личная жизнь и вообще болезненно богемный дух, который царит в его театрике, — все это работает против идеи, и без того высказываемой весьма туманно. Потому что если ты т а к живешь, то куда же, спрашивается, ты лезешь? За что и во имя чего хочешь бороться? Вот такие противоречия, нечеткость позиции и не позволили нам в жюри отметить этот фильм, которому, как я уже сказал, ни в профессионализме, ни в мастерстве не откажешь. И вот что интересно: я попробую противопоставить «Ночной репетиции» внеконкурсный фильм Карлоса Сауры «Кармен». Там тоже — про жизнь в искусстве и про то, как они, искусство и жизнь, замысловато порой корреспондируют. Но у Сауры и правда искусства, и правда питающей его жизни рождают прямое доверие. Про «Ночную репетицию» я бы этого не сказал...

Как это ни удивительно, но, рассуждая о западном кино, мы часто не принимаем во внимание один существенный момент. Люди, я имею в виду художников Запада, работают и живут в определенных условиях, совершенно отличных от наших. Может ли это не влиять на их мировосприятие — в абсолютно практическом плане тоже? Не может, разумеется... Отдавая себе отчет, в какой политической и экономической ситуации они находятся, многие художники выбирают для себя путь частичного компромисса, не желая продавать свою душу целиком. Они хотят прорваться к экрану, показать на экране волнующие их явления и конфликты.

Совершенно согласен с Владимиром Евтихиановичем и с другими нашими собеседниками: фестивальный экран оставляет ощущение контакта с миром на грани неких чрезвычайно важных решений. Но это чувствовалось не только на экране, в настроении участников и гостей фестиваля тоже. Ведь самое страшное — привыкнуть к возможности, к вероятности и допустимости войны. Надо, очевидно, говорить во весь голос, кричать, вопить: «Одумайтесь, люди!» Как у Стэнли Креймера в его знаменитом фильме «На берегу». И все, что мы, кинематографисты, можем в этом смысле сделать, мы о б я з а н ы сделать. А что от нас требуется? Нужно рассказывать правду и так, чтобы эта правда пробивалась к уму, к сердцу человека.

В. Б. Мне приходилось слышать, как на фестивале многие скептически отзывались о фильме Фрэнсиса Копполы «Изгои». Готов признать, что он имеет ряд недостатков художественного порядка. Но вместе с тем нельзя отбросить и то обстоятельство, что Коп-

пола стремился в этой своей работе сказать нечто важное. Во-первых, у него здесь, несомненно, присутствует социальный подход к некоторым явлениям американской жизни. Он показывает расслоение американского общества, говорит открыто о том, что в этом обществе существуют резкоконфликтные взаимоотношения между людьми состоятельными и теми, чье имущественное положение делает их изгоями в собственной стране. Кстати, точное название фильма — «Аутсайдеры», а «Изгои» — это просто не совсем верный перевод.

Мне хочется отметить еще одну особенность нынешнего фестиваля: на нем было большое число картин — экранизаций классических литературных произведений. Это и «Доктор Фаустус» Франца Зайтца, западногерманского режиссера, — серьезная экранизация знаменитого романа Томаса Манна; не случайно она отмечена Серебряным призом жюри. Это и «Васса» Глеба Панфилова, и канадская лента «Счастье по случаю» — добросовестно сделанная экранизация одноименного романа писательницы Габриэль Руа.

Я уже говорил сегодня, что почти все фильмы конкурсной программы открывали нам панораму национальной жизни, картину жизни целых регионов. Это показывает, что честные художники в очень трудных подчас условиях, преодолевая сопротивление киномонополий, захвативших экран, стремятся сохранить национальное киноискусство, сохранить и умножить его традиции, сберечь его связь с национальной литературой, фольклором, историей. Создавать кинопроизведения, которые отвечали бы духу народа, его чаяниям, отражали черты народной жизни. Это очень важно.

С. Р. Нельзя не упомянуть в этой связи фильмы, показанные Вьетнамом и Монголией — «В краю песков и ветров» и «Пять пальцев одной руки». Разные работы, разного уровня, хотя про каждую из них можно сказать, что в художественном отношении они добротны. Выделил бы я монгольский фильм. Но вот что, мне кажется, надо отметить особо: «В краю песков и ветров» — это одна из первых «ласточек» кинематографа Вьетнама, обращающегося к мирной жизни страны. Раньше в кино Вьетнама преобладали фильмы о судьбе человека на войне, о вооруженной борьбе вьетнамского народа против колонизаторов, против иноземных агрессоров, против антинародного марионеточного режима. Теперь же перед нами психологическая драма, в которой нащупываются очень характерные вехи перехода страны к мирной жизни и перехода к иной тематике на киноэкране.

Мы еще ничего не сказали о японской картине «Родина», которая мне лично очень понравилась. И жюри с большим удовлетворением присудило высшую актерскую премию Еси Като, исполнившему роль старика. В этом фильме есть огромная любовь к земле, к стране, к жителям маленькой деревушки, которым приходится покидать родные места из-за того, что там будет сооружена плотина. Если говорить коротко, вот что было особенно привлекательно во многих фестивальных фильмах: горячая любовь к своей стране, к своему народу. Огромная любовь!

Впервые за много лет участвовала в работе Московского фестиваля китайская кинематография. «Улица Заходящего солнца» приоткрыла нам одну из сторон жизни современного китайского общества. В каждодневном существовании персонажей, обитающих на тихой старой улице Пекина, угадывается наступление перемен, истинное значение которых выявит время. Но они происходят — этого нельзя не заметить.

В. Б. Фестиваль, как известно, это не только фильмы, но и люди. На нынешнем Московском фестивале было очень много интересных людей. Мы, к сожалению, с некоторыми из них знакомы недостаточно. И, пожалуй, двух недель маловато, чтобы как следует узнать новых знакомых, поговорить с ними, поспорить.

С. Р. Совершенно верно. Вот я, например, только на сцене, вручая приз, успел сказать несколько теплых слов режиссеру фильма «Тень земли» Тайебу Лухиши. Ни разу не встретил я его во время фестиваля. Это до-

садно... А вот когда на сцене я успел в двух словах сказать ему, какое впечатление произвела на нас его работа, он так расстрогался...

В. Б. Думается, что и перед Союзом кинематографистов, и перед всей нашей армией критиков, и перед критиками зарубежными сейчас стоит очень серьезная задача — выявить все интересное, ценное, все те «зерна», которые обнаружились на фестивале. Задача обобщения его опыта, сопоставления с опытом фестивалей прошлых лет. Для того, чтобы лучше понять грандиозную современную картину мирового кино. Именно м и р о в о г о кино, во всех его разнообразных проявлениях, а не только кинематографа нескольких стран или творчества нескольких художников.

С. Р. Абсолютно верно! И еще, я бы сказал, надо в какой-то степени преломить это все, осмыслить применительно к опыту нашего кинематографа.

В. Б. Думаю, не случайно на дискуссии, которая на нынешнем фестивале продолжалась два дня, собралось такое число участников. Что к ней было привлечено такое внимание. Там выступили двадцать человек. А некоторые записались и не смогли выступить из-за недостатка времени! Они дали свои речи в письменном виде. Потому что непременно хотели высказать то главное, что их волнует. Сказать прямо перед международной аудиторией то, что они думают и о современном мире, и о положении кино в современном мире. Вот Станислав Иосифович Ростоцкий, как я знаю, получил письмо от великого кинематографиста, основоположника целого направления в мировом киноискусстве — от Чезаре Дзаваттини, которое, по-моему, имеет принципиальное значение для понимания настроений передовых кинематографистов разных стран.

С. Р. Быть может, уместно привести здесь некоторые выдержки из этого письма. Вначале Дзаваттини пишет: «Я провел в Москве неделю счастливых встреч, завязав новые знакомства и повидав своих старых друзей». Приятно это читать... А дальше он развивает свою идею, которую высказывал и раньше, в частности в беседах, которые были у нас с ним. Это идея организации Всемирного съезда кинематографистов, посвященного проблемам Мира (Дзаваттини так и пишет это слово — с прописной буквы!) Почему — кинематографистов? Дзаваттини обосновывает свое предложение тем, что, как он считает, «к и н о (выделено в письме) со всеми своими новыми и старыми средствами могло бы стать важнейшим организаторским и инициативным началом», объединяющим усилия деятелей культуры по предотвращению ядерной катастрофы. И еще одна глубокая мысль из этого письма, которую мне хочется выделить: «Теперь уже... существует уверенность в том, что не познать мир невозможно, познать его необходимо — для осуществления мира на практике. Познать мир — это необходимая предпосылка для достижения его». Познать мир — чтобы сберечь мир! Вот в чем киноискусство может оказать неоценимую услугу человечеству, выполнив свой гуманистический долг.

В. Б. Таким образом, прошедший XIII Московский международный фестиваль показал, что, несмотря на наличие в мировом кино деструктивных процессов, экранной агрессии США, распространение кинематографа, несущего людям зло, проповедующего самые реакционные, самые низменные идеи, вместе с тем и, быть может, в протесте против этого существует и развивается, укрепляет свои позиции, расширяет ранее занятые плацдармы кино прогрессивное, демократическое, кино гуманистическое. Об этом прежде всего свидетельствовал экран Московского фестиваля, все его конкурсы. Тот факт, что на фестиваль прибыло более тысячи двухсот гостей, причем среди них было много видных художников, людей разных убеждений, политических взглядов, весьма примечателен. Они собрались в Москву не на «ярмарку кино», не для развлечений, а для того, чтобы приобщиться к идеям девиза фестиваля, чтобы высказать в этот сложный период обострения мировой обстановки свое отношение к тому, за что они ратуют. За мирное сосуществование, за дружбу, за гуманистические принципы во вза-

имоотношениях между людьми и целыми народами. И за искусство, которое этим идеям служит.

Игорь Фесуненко. Думаю, что если бы заложить в «капсулу времени» (а такие опыты уже предпринимались на Западе еще до второй мировой войны, когда некий герметический снаряд наполняли документами, характерными предметами быта, пластинками, фотографиями, отражающими типичные черты данной эпохи; потом его зарывали глубоко в землю) десяток-полтора лучших короткометражных и документальных лент Московского фестиваля нынешнего года, такая капсула, как мне кажется, дала бы потомкам очень точное и впечатляющее представление о наших днях. О жизни нашей неспокойной планеты в 1983 году.

Как и на прошлых фестивалях в Москве, основной особенностью конкурса короткометражных фильмов было всестороннее отражение глобальных проблем современности, самых важных в политическом и социальном отношении. Прежде всего — центральной из них: проблемы предотвращения новой войны. Документальный экран фестиваля рассказал и о борьбе народов за национальное освобождение, за утверждение своего суверенитета, в защиту своей национальной независимости, национального достоинства. И, конечно же, в фильмах документальных и короткометражных, участвовавших в «малом», назовем его так, конкурсе, затрагивались и вопросы более локальные, частные, но тоже не лишенные злободневности и живо волнующие многих людей, — вопросы этики, морали, культуры, воспитания и т. д. Все они также нашли свое место на фестивальном экране Москвы, в лентах короткометражного конкурса, который на этот раз был очень богат по содержанию, ярок и разнообразен.

Разумеется, в центре внимания и жюри, и зрителей были картины, касающиеся наиболее острых, жгучих проблем современности. В этой группе документальных и короткометражных лент (как и выступавшие до сих пор, я позволю себе касаться не только конкурсных, но и демонстрировавшихся в информационном показе фильмов) мне хочется выделить две ленты США — «Америка от Гитлера до ракет МХ» Джоан Харви и «Сумасшедшая жизнь» Годфри Реджио; «Письмо из Морасана» и «Решимость победить» — коллективные работы кинематографистов борющегося Сальвадора; фильм Африканского национального конгресса «Солнце взойдет» (тоже снят южноафриканскими кинематографистами коллективно); картину Фаделя Мутлака «Над Бейрутом чужие облака» (ООП, НДРЙ, при участии СССР) и фильм «Канто генераль» — всеобщая песнь» (ГДР), автор сценария и режиссер Йоахим Чирнер.

Игорь Фесуненко

Вот эта обойма, скажем так, составила идейный, политический и эмоциональный ко-

стяк короткометражной программы, была тем локомотивом, который вел за собой весь короткометражный смотр.

Когда анализируешь и эти ленты, и репертуар короткометражного конкурса Московского фестиваля в целом, просматривается некая тенденция (это не вчера проявилось, здесь, скорее, надо говорить об укреплении давней тенденции) в документальном кино: сегодня основное место в нем занимает к и н о д о к у м е н т. Ленты, созданные на основе свидетельских показаний либо рассказов людей — очевидцев и участников событий. Документальные в полном смысле этого понятия, а не, условно говоря, фильмы «сделанные», где главное — режиссерское и операторское мастерство. Не хочу сказать, будто в лентах первого типа все это неважно. Но здесь на передний план выдвигается, так сказать, «чистый документ», неорганизованное и «неотретушированное» свидетельство, хроникальный момент, точность зарисовки. Конечно, и картины, в которых главное — изобретательно найденные и использованные приемы выразительности, тоже имеют право на существование, они часто бывают и содержательными, и интересными, и высокохудожественными. Пример тому — «Суматошная жизнь», потрясающая работа. Но, повторяю, на нынешнем фестивале на первом месте оказались фильмы, где главное — это человек, который снят, а не режиссер, который снимает и организует изображение. Вот так я бы эту особенность сформулировал.

Мне кажется, можно подметить и еще одну тенденцию, которая свидетельствует о возрастании роли документального кино в жизни планеты. В последние два-три года, совершенно независимо друг от друга, но практически одновременно, появились уникальные творческие коллективы, которые создают документальные ленты в рамках различных отрядов национально-освободительной борьбы. Я имею в виду сальвадорскую киногруппу при Фронте национального освобождения имени Фарабундо Марти и группу, которая организовалась совсем недавно при Африканском национальном конгрессе в Южной Африке. Последняя уже имеет на своем творческом счету несколько фильмов, включая и показанную в Москве картину «Солнце взойдет».

Тот факт, что силы, партии, ведущие борьбу за национальное освобождение, против апартеида и расизма в Южной Африке и против проамериканской хунты, стоящей у власти в Сальвадоре, считают важным и целесообразным создавать киногруппы, показывать средствами кино свою борьбу, раскрывать ее цели, защищать свои идеи, — факт сам по себе очень существенный; он говорит о возрастающей роли кино в жизни современного мира, в развитии тех процессов, которые в значительной мере определяют завтрашний день планеты.

А то, что фильмы, посвященные глобальным, стратегическим проблемам нашего времени, оказались в центре внимания на нашем фестивале и они же, в основном, получили главные награды короткометражного конкурса, — вполне естественно и отвечает самому духу, политической направленности московского смотра, его девизу «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами».

Но помимо перечисленных лент, которые прямо говорили о необходимости преградить дорогу войне, гонке вооружений, на фестивале было множество коротких — хроникальных, мультипликационных, — иногда шутливых, иронично сделанных лент, игровых и неигровых, в которых тоже прямо или косвенно трактовалась или затрагивалась главная идея, основной вопрос, волнующий сейчас всех людей — и тех, кто делает кино, и тех, кто смотрит кино: «Как отвести от человечества смертельную угрозу войны?»

Говоря о конкретных фильмах этого конкурса, надо прежде всего отметить богатство и разнообразие фестивальной программы. И есть здесь один момент, над которым, по-моему, стоит подумать. Дело в том, что на конкурс было представлено немало картин самых разных, которые касались, соответственно, самых различных сторон и явлений нашей жизни, которые подчас освещали и ана-

лизировали явления камерные, немасштабные. Фильмы-портреты, фильмы, посвященные искусству, научно-популярные, фильмы-размышления, фильмы-шутки, музыкальные ленты и т. д. Словом, огромное количество самых разнородных лент. И в силу того, что в соответствии с духом времени и девизом фестиваля на передний план вышли антивоенные произведения, фильмы, посвященные национально-освободительной борьбе народов, политические ленты, значительное число других картин — менее острых в социальном отношении, менее злободневных — оказалось объективно на «втором рубеже». Иначе и быть не могло... Но все-таки мне кажется, что стоило бы обсудить вопрос о возможности разделения короткометражного конкурса на отдельные «подконкурсы». Можно было бы, например, документальные политические ленты объединить в одну группу, игровые короткометражные — в другую. Конкретные организационные решения могут быть разными...

Хочу, однако, подчеркнуть, что и те — из показанных на нынешнем короткометражном конкурсе — фильмы, которые были посвящены проблемам не столь глобальным — нравственным, семейным, — часто подводили зрителя к большим и важным политическим обобщениям. Скажем, много было картин о судьбе детей разных стран, о детстве. Но эти же фильмы непосредственно или каким-то обходным, ассоциативным путем напоминали опять-таки о главных, болевых вопросах, беспокоящих человечество: мир или война, освободительная революция или угнетение... Фильм АРЕ «Судьба ребенка» (автор сценария и режиссер Надия Салем). О детях-гравера х, о том, какие красивые вещи создаются их талантливыми руками... А смотришь картину — и поневоле начинаешь думать, что ведь эти дети фактически эксплуатируются. И какая это страшная вещь — детский труд. Ну, хорошо, это Египет, развивающаяся страна... А потом вспоминаешь, что и в такой стране, которая претендует на то, чтобы быть «витриной» капиталистического мира, в Англии, ведь тоже полтора миллиона детей в возрасте от тринадцати до шестнадцати лет вынуждены работать! Работать, чтобы прокормить себя и принести какие-то пенсы в скромный бюджет своей семьи. Полтора миллиона — только в Англии!

Смотришь другие картины о детях... Бесконечное разнообразие проблем, волнующих детей, пестрый, немного суматошный мир детских увлечений и... палестинские дети. Которые, как и все дети в мире, рисуют. Но рисуют не игрушки, не солнце, не хижины, не мосты и золотую рыбку, а рисуют картины войны, разрушений. Рисуют смерть! Вот что рисуют сегодня палестинские и ливанские дети. Я говорю сейчас о фильме, представленном ООН, — «В умах людей» (режиссер Дейл Хартлебен). В этом фильме ребенок задает вопрос: «А зачем нужна война?» Вопрос детский, наивный и одновременно — страшный. Ребенок видел гибель близких, видел, как был разрушен дом, в котором он жил, и не может понять, зачем все это нужно!.. Крик души, первое тревожное недоумение. Если бы этот ребенок был взрослее, он, наверное, задавал бы другие вопросы — более логичные, более точные. «К о м у нужна война?» — спросил бы он, быть может. И если мы говорим о детях, то встает еще один вопрос. Почему в мире каждый день 40 тысяч детей умирают от голода и болезней, 40 тысяч — ежедневно?! И в тот же самый день 1 миллиард 400 миллионов долларов тратится в мире на вооружение, на содержание армий, на подготовку к войне. Если бы эти средства отдать на нужды детей, я имею в виду военные расходы только одного-единственного дня, то на каждого из этих сорока тысяч обреченных пришлось бы по 35 тысяч долларов, чего с лихвой хватило бы для спасения жизни и здоровья не одного ребенка!

Так кому же нужна война? В фильме Организации Объединенных Наций нет ответа на этот вопрос. Отвечая на него, надо было бы вспомнить, что из 131 монополии, входящей в военно-промышленный комплекс США, 94 получили от военных заказов в последние годы 54 процента чистой прибыли, 49 монополий получили более 100 процентов

прибыли, 22 — свыше 200 процентов, три — около 500, а одна — 2 000 процентов прибыли на вложенный капитал. Речь идет о верхушке американского военно-промышленного комплекса, о самых крупных компаниях, о таких, как «Дженерал дайнемикс», «Дженерал моторс», «Локхид» и других, о тех, кто верховодит на Уолл-стрит, стоит за спиной у Рейгана и администрации Белого дома, о тех, кто постоянно наживается на бомбах, рвущихся в Бейруте, на выстрелах, гремящих в Сальвадоре... Только в одном 1982 году в сейфы этих военно-промышленных концернов США перекочевало 116,7 миллиарда долларов — почти на 15 процентов больше, чем в 1981 году. Следовательно, почти на одну шестую увеличились прибыли компаний, занимающихся производством вооружений. Картина ясна: в мире — возврат к «холодной войне», начинается новый этап гонки вооружений, Белый дом провозглашает воинственный курс, на Западе нагнетается антисоветская истерия — и прибыли военно-промышленных монополий неуклонно растут. Понятно, что их хозяева, а также обслуживающие их политики заинтересованы в первую очередь в сохранении напряженности, в продолжении военных конфликтов. Таким мог бы быть ответ на вопрос, который задают дети в картине «В умах людей».

Завершая разговор о «детской теме» в фильмах короткометражного конкурса, не могу не вспомнить советский фильм «Свои совсем особые стихи» (режиссер Л. Станукинас), который мне очень понравился. Интересный, темпераментный, эмоциональный фильм, настоящий документальный фильм. Жаль, что он не получил никакой премии. Картина заражает свежей и кипучей атмосферой творчества, горения, которая царит в показанном там детском литературном объединении при ленинградской газете «Ленинские искры».

Из картин, представленных национально-освободительными движениями, самыми сильными, как я уже говорил, мне показались следующие: «Письмо из Морасана», «Решимость победить» и «Солнце взойдет». Создатели картины «Решимость победить» впервые показали жизнь на освобожденных сальвадорскими патриотами территориях. Обычную жизнь — свадьбу, кустарное производство предметов первой необходимости, организацию школ, больниц. Нормальная, повседневная жизнь... А «Письмо из Морасана» — это рассказ о нескольких боевых операциях, о боевых буднях борцов-патриотов. Было бы, наверное, чрезвычайно интересно попросить сальвадорских товарищей когда-нибудь сделать фильм о том, как делаются такие фильмы. Как, рискуя жизнью, терпеливо и мужественно сопровождает оператор боевые отряды, прячется вместе с ними в лесу... В фильме «Письмо из Морасана» есть кадры, по которым можно представить себе условия съемки. Откуда-то из партизанской засады, сквозь ветки деревьев снимают шоссе, в небе видны вертолеты противника, карателей выкуривают из какой-то шахты. Все это настоящее, все снималось на местах подлинных событий! Понимаешь, что человек с кинокамерой идет в первых рядах борцов, воюет своим оружием. Беседуя с сальвадорскими кинематографистами, которые привезли этот фильм, я спросил, не лучше ли было бы вложить в те же руки винтовку. Ответ был: «Нет, ни в коем случае! Ведь тогда никто бы не мог столько узнать о нашей борьбе, не получил бы о ней столь наглядного представления, как это стало возможно теперь, когда весь мир смотрит эти ленты». А их, действительно, смотрит весь мир, они были показаны во многих странах, будут показываться и дальше, по телевидению — тоже. Конечно, значение этих фильмов очень велико, а делаются они настоящими героями.

Фильм «Солнце взойдет» интересен главным образом тем, что это — фильм-свидетельство, фильм, включающий импровизированные высказывания людей, страдающих от гнета апартеида и решительно борющихся за то, чтобы чувствовать себя на своей земле равноправными людьми. Они постоянно находятся под угрозой оказаться в застенке, подвергнуться пыткам, унижению.

К этому ряду фильмов примыкает и кубин-

ская лента «История одной провокации» (режиссер Мигель Торрес). Фильм рассказывает о событии отдаленного прошлого, об осквернении монумента кубинского борца за национальную независимость, человека необычайно почитаемого кубинским народом — Хосе Марти. Памятник Марти в Гаване был осквернен в 1949 году американскими моряками, пожаловавшими на Кубу с «дружественным» визитом. Этот гнусный акт вызвал волну возмущения в кубинской столице. Я работал в Гаване спустя почти тридцать лет после этого события, но и тогда очевидцы с гневом вспоминали о столь возмутительном и беспрецедентном происшествии. Разумеется, снимать сам инцидент никто не мог: хроникеров поблизости не было, да и при всем желании запечатлеть на пленку происходящее было невозможно, потому что дело было ночью. Мигель Торрес пошел по пути реконструкции, он смонтировал фотографии газетных клише 40-х годов, хронику прибытия и ухода американской эскадры с отрывками из игровых фильмов, которые гармонировали с идеей фильма, соответствовали его настроению и очень удачно вписались в структуру ленты. Например, мы видим проходы пьяных американских моряков по барам, видим, как они пристают к женщинам, как развязно ведут себя на улицах Гаваны... Есть и какие-то досъемки-реконструкции. В результате получилась очень впечатляющая, точно передающая смысл давнишних событий лента.

Заканчивая свое выступление, я хочу еще раз повторить, что фестиваль короткометражного фильма, состоявшийся в рамках тринадцатого московского киносмотра, одарил многими богатыми впечатлениями. Если бы была возможность говорить подробно о программе в целом, то я бы ввел какие-то рубрики, разделил фильмы по жанрово-тематическим группам. Например, очень интересным был раздел кинопортретов, коллекция рассказов о художниках — о Кете Кольвиц, о Микеланджело, об Ороско, Йиравале. Запомнился мне и фильм «Камило» (автор сценария и режиссер Фернандо Перес) — кинопортрет замечательного кубинского революционера Камило Сьенфуэгоса.

Было несколько острых публицистических фильмов, посвященных проблемам экологии и защиты среды обитания: эквадорский фильм «Мы не одни» (режиссер Карлос Гонсалес Меса), западногерманский «Бесшумная смерть» (автор сценария, режиссер и оператор Карл-Хайнц Валлох), «Экоцид — стратегия войны» (США, режиссер и оператор Э. У. Пфейфер) — антивоенная картина, показывающая, какой страшный вред может нанести природе война, ведущаяся с применением химических средств...

Ряд фильмов можно было бы объединить в рубрику «о людях труда» — «Сборщики бананов» (Никарагуа), «Огненная бригада» (Югославия), «Кармен» (Колумбия), «Мирные взрывы на реке Да» (Вьетнам), «Дважды женщина» (Коста-Рика) и ряд других.

Отдельно стоило бы сказать и о мультипликации.

И вот если бы понадобилось избрать какой-то фильм символом, своего рода эпиграфом конкурса короткометражных картин, то я предложил бы для этого чехословацкую мультипликацию «Если бы...» (автор сценария и режиссер Бржетислав Пояр), маленькую, короткую, но очень яркую и страстную ленту, убедительно показывающую, что было бы, если бы безумные средства, ассигнуемые в современном мире на вооружение и содержание армий, были бы направлены на мирные цели, на улучшение жизни людей. Лента немножко ироничная и немножко философская, а главное — необыкновенно точная и убедительная в своем главном посыле: тратить такие средства, как сейчас, на вооружение — это полная бессмыслица и безумие, которому нельзя найти оправдания.

Борьба за то, чтобы сделать мир прочным, чтобы небо над нашей планетой всегда было чистым, развернулась сегодня необычайно широко; активно участвуют в ней и деятели прогрессивного киноискусства. XIII Московский международный фестиваль стал еще одной битвой в этой борьбе. Битвой, безусловно, выигранной.

Говорят зарубежные кинематографисты — лауреаты киносмотра

Сухейль Бен Барка

(Марокко)

О присуждении Золотого приза XIII Московского фестиваля нашему фильму «Амок!» я узнал в два часа ночи накануне закрытия смотра. Мне позвонил мой приятель и поздравил с наградой. Однако вначале я подумал, что это просто розыгрыш. А утром решение жюри стало официально известно, и, разумеется, я был очень тронут и обрадован этим успехом. Успехом, который выпал на таком серьезном и таком представительном фестивале, как московский международный форум,— на долю картины, стоившей мне многих усилий.

В то же время факт получения главной премии в Москве вызвал у меня некоторую озабоченность, поскольку эта награда отныне обязывает меня делать фильмы, которые были бы во всяком случае не хуже того, что участвовал в московском конкурсе и был столь высоко оценен компетентным международным жюри. Не знаю, как у меня это получится... Но терять высоту, на которую однажды поднялся, мне бы в дальнейшем не хотелось.

Минуло уже более года с тех пор, как завершилась работа над фильмом «Амок!». За это время он демонстрировался на нескольких фестивалях, включая фестивали в Ташкенте и Гаване, попал в прокат ряда стран. Лучше всего его смотрят в Африке. И в этом нет ничего удивительного, поскольку проблематика фильма ближе и понятнее жителям африканского континента. Именно на африканскую аудиторию я прежде всего рассчитывал, приступая к съемкам. Но сегодня могу сказать, что, вопреки моим предположениям, «Амок!» снискал успех и в других регионах. Меня приятно поразило, что жгучие вопросы южноафриканской действительности, о которых мы хотели рассказать с экрана, живо волнуют людей и в Европе, и в Америке. Всюду. Наверное, потому, что всюду существует ненависть к угнетению, насилию, расизму. Не только в Африке, не только на юге континента, где эти явления принимают особенно отвратительные формы. «Амок!» демонстрировался в пятидесяти странах или более того. Эта цифра, по-моему, говорит сама о себе.

Думаю, что Московский фестиваль — один из немногих фестивалей в мире, где можно увидеть такое количество самых разнообразных фильмов, где нет никаких проявлений

Режиссер Сухейль Бен Барка (Марокко)

дискриминации или расизма. И это едва ли не единственный крупный фестиваль, где нас, представителей молодых кинематографий, принимают как равных, где мы чувствуем настоящее уважение к себе, чего нет, к примеру, в Канне. Таким образом, киносмотр в Москве можно считать поистине универсальным фестивалем, настоящим всемирным праздником кино. Мне очень нравится и Ташкентский фестиваль, который кинематографисты государств «третьего мира» справедливо считают с в о и м кинофорумом. Кинофестиваль в Ташкенте — это своего рода дар Советского Союза работникам кино Азии, Африки и Латинской Америки. У фестиваля, проходящего в столице вашей страны,— замечательный девиз «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами», который перекликается с лозунгом другого крупного международного киносмотра — в Карловых Варах: «За гуманизм во взаимоотношениях между людьми, за вечную дружбу народов». Такое совпадение представляется мне неслучайным, оно отражает стремление стран социализма к мирной жизни, к сотрудничеству со всеми народами. И если бы у Московского фестиваля не было этого девиза, у него не было бы и такой привлекательности в глазах всех честных художников.

Хочу с удовлетворением отметить, что лучшие фильмы, которые мы увидели в нынешнем году на фестивале в Москве, самым непосредственным образом отвечали его лозунгу, его благородным целям. В их числе мне прежде всего хотелось бы назвать картину Никарагуа, созданную совместно с Кубой, Мексикой и Коста-Рикой, — «Альсино и Кондор», «Вассу» Глеба Панфилова, югославский фильм «Запах айвы». Думаю, что и наша лента «Амок!» тоже созвучна идеям, выраженным в девизе Московского фестиваля. С точки зрения режиссуры, художественной выразительности на меня очень сильное впечатление произвела «Васса».

Фестиваль — это всегда праздник, праздник уже по определению. Здесь мы, кинематографисты разных стран, встречаемся друг с другом. Иногда среди гостей фестиваля узнаешь вдруг человека, которого несколько лет не видел. Это радостно. Но, пожалуй, самое главное — это то, что фестиваль может помочь нам в нашем творчестве, обогатить новыми впечатлениями, новыми идеями. И, наконец, способствовать росту популярности наших фильмов, их продвижению на мировой экран.

Хочется надеяться, что советские зрители, я имею в виду зрителей не только фестивальных, не будут скучать на моем фильме. Наша картина рассчитана на серьезное внимание. Борьба народов Южной Африки за освобождение — это справедливая борьба, она будет продолжаться до победы. От лица африканских кинематографистов я благодарю фестиваль и зрителей Москвы за доброжелательное отношение к нашему искусству.

Марта Лорена Перес

(Никарагуа)

Трудно выразить словами чувство огромного, ни с чем не сравнимого счастья, которое я сейчас испытываю! Ведь все сегодня для меня впервые. «Альсино и Кондор» — первая моя картина, первое знакомство с кинематографом, и к тому же это вообще первая полнометражная лента, снятая у нас в Никарагуа. Впервые я в Москве, в великой стране Ленина и в самом ее сердце, на таком грандиозном фестивале. Рядом прекрасные, добрые и гостеприимные люди — у меня такая масса новых друзей и новых впечатлений, что, кажется, сама становлюсь здесь немножко другой, расту. И еще, конечно, в душе моей радость и гордость. Ведь фильм, в котором скромное участие принимала и я, получил Золотой приз на этом замечательном празднике!

Сейчас мне четырнадцать лет, но когда начались съемки, я была одиннадцатилетней девочкой и не могла до конца осознать весь

глубокий смысл, заложенный в картине, над которой мы работали, верно разобраться во всех тонкостях замысла ее авторов. Но и я, и маленький мальчик Алан Эскивель, исполнитель главной роли — Альсино, понимали, что наша картина очень нужна тем, кто нас окружает, потому что она показывает людям их самих, то, что они пережили. И еще она вселяет в них уверенность в победе — над теми, кто берет под защиту кровавые режимы, поработившие народы. Потому что таких, как Альсино, нельзя превратить в рабов — в них всегда будет жить мечта о свободе! Похожа на Альсино и его подружка, которую играла я. Вернее, не играла — я же еще ничего, по существу, не умею, я просто старалась быть на экране самой собой. Моя героиня — такая же никарагуанская девочка, как и я, очень много у нас общего — и в жизни, и в характере, и в поведении. Но, конечно, ни у меня, ни у Алана Эскивеля ничего бы не вышло, если бы не Мигель Литтин — прекрасный режиссер и прекрасный человек, который все это время был для нас и учителем, и отцом, терпеливым, добрым, внимательным. До чего интересно было работать с ним, слушать его рассказы и объяснения!

Сам Мигель Литтин — чилиец, многие его товарищи по съемочной группе приехали в Никарагуа из Мексики, Коста-Рики, с Кубы, но все работали очень дружно и жили, как одна большая семья. И всех объединяла искренняя любовь к героям — к тем, кто храбро сражался с войсками кровавого диктатора Сомосы, кто верил в свободную, независимую Никарагуа. О таких людях рассказывал фильм, и таких людей все мы хорошо знали — они жили вокруг. Ведь даже дети повсюду, по всей стране, старались, как могли, помочь партизанам-сандинистам в их опасной борьбе — мы прятали раненых и ухаживали за ними, многие ребята служили связными в отрядах. Это было страшное время, и мы верим, мы все — и взрослые, и дети — надеемся, что оно никогда не вернется.

Моя семья тоже знала много горя и лишений. У мамы с папой было одиннадцать детей, а кругом — взрывы, кровь, обыски, аресты, разрушенные дома, голодные, бездомные люди, раненые, убитые. Всюду — война...

Актриса Марта Лорена Перес (Никарагуа) и Станислав Ростоцкий (СССР)

После победы революции я пошла в школу. Здесь во время занятий меня и увидели кинематографисты, искавшие исполнителей для фильма «Альсино и Кондор». Конечно, я вначале очень робела перед камерой, все в кино было для меня новым. Каково же было мое счастье, когда режиссер Мигель Литтин в первый раз похвалил меня, а потом, когда работа над фильмом закончилась, он сказал моей маме, что мною доволен. Эти слова для меня — драгоценная награда. И если когда-нибудь я стану настоящей актрисой — а я надеюсь, что скоро в Манагуа откроется актерское училище, в которое я мечтала бы поступить, — я всегда буду считать, что в моей судьбе решающей оказалась встреча с талантливым и мужественным чилийским пат-

риотом Мигелем Литтином. И, конечно, я никогда не забуду Москву, Ленинград, не забуду посещения Мавзолея Ленина, те впечатления, которые я унесла с Красной площади. Не забуду Московский кинофестиваль. И Золотой приз, который мне посчастливилось принять из рук председателя жюри на сцене Центрального фестивального зала — принять от имени всех, кто участвовал в создании фильма «Альсино и Кондор», представлявшего на мировом киносмотре в Москве киноискусство моей родины.

Серхио Лопес[1]

(Сальвадорский Фронт национального освобождения имени Фарабундо Марти)

Золотой приз XIII Московского международного кинофестиваля нашему фильму «Письмо из Морасана» — это вторая высокая награда сальвадорским кинематографистам в Москве: на прошлом фестивале, в 1981 году, наша кинематография получила Золотой приз за ленту «Сальвадор: народ победит!». Высшая награда такого авторитетного и представительного кинофорума, каким является Московский фестиваль, бесконечно нам дорога.

Сегодня в Сальвадоре два кинематографа: один — Фронта национального освобождения и другой, полностью зависящий от продажного правительства и его хозяев-американцев.

В последние годы кинематограф, участвующий в борьбе сальвадорского народа против террористического проамериканского режима, переживает подъем. Наши фильмы были представлены на различных международных кинофестивалях и получили немало премий. Все они документальные: ведь именно кинопублицистика способна оперативно и взволнованно раскрыть миру правду о событиях в нашей стране. Я думаю, что эти ленты закладывают основу завтрашнего дня национального киноискусства.

Экран в нашей стране оккупирован киномонополиями Соединенных Штатов. Достаточно сказать, что с кубинским кино мы познакомились всего лишь три года назад. Мы почти не знаем кинематографа Венесуэлы, Мексики, Бразилии. В кинотеатрах — засилие американской и японской коммерческой продукции. Восемьдесят пять процентов лент, показываемых по телевидению,— американ-

Члены авторского коллектива фильма «Письмо из Морасана» (Сальвадорский Фронт национального освобождения имени Фарабундо Марти)

[1] Под этим именем был в Москве один из членов творческого коллектива сальвадорских кинематографистов.

ского производства, до десяти процентов — латиноамериканского и только пять — национального, причем по преимуществу это антикоммунистическая стряпня. Советские фильмы в Сальвадоре вообще не демонстрируются. Я, например, их видел только за рубежом и могу сказать, что эти фильмы сразу и бесповоротно сделали меня горячим поклонником советского кино. Ваш экран близок нам, он занимает атакующую позицию, активно борется с силами зла, враждебными человеку. Это очень важно сегодня, когда человечеству грозит ядерная война и всеобщее уничтожение.

Мы хотим, чтобы экран нашей страны выражал чаяния народа. Сальвадорский народ — главный герой наших лент, а подчас и соавтор. Фильмы мы делаем коллективно, часто совмещая профессии. Сами организуем и прокат своих картин. Шестьдесят процентов населения нашей страны никогда прежде не видело кино. Поэтому нам приходится еще и обучать людей смотреть фильмы. В большинстве районов нет электричества, и мы едем туда с кинопередвижками, показываем фильмы и на освобожденной территории, и там, где еще властвует антинародный режим. Эти наши поездки необычайно важны.

XIII Московский международный кинофестиваль дал нам возможность познакомиться с крупнейшими достижениями мирового экрана. В этом смысле Московский фестиваль — огромная школа для молодого сальвадорского кино. Кроме того, нам было очень полезно узнать поближе кино стран «третьего мира». Мы считаем, что проблемы всех кинематографий развивающихся государств во многом схожи. Естественно, с поправками на особенности, культурные традиции каждого региона. Но главная задача всех этих кинематографий, независимо от уровня развития и международного престижа,— культурная деколонизация, борьба за повышение национального и общественного самосознания масс.

Золотой приз XIII Московского международного кинофестиваля, который получила наша картина, это награда всем борцам Фронта освобождения, всему нашему народу.

Фадель Мутлак

(НДРЙ)

Конечно же, получить Золотой приз Московского кинофестиваля для меня и моих товарищей — счастье. Мы рассматриваем эту награду не только как оценку самой картины, но и как выражение солидарности с народом Ливана, ставшим жертвой израильской агрессии. Наш фильм «Над Бейрутом чужие облака» рассказывает о погибших детях, женщинах, стариках, об ужасной трагедии народа, который не повинен в этой войне, но понес страшные потери. Виновники трагедии Ливана — израильское правительство, его покровители в США, предатели в самом Ливане. И мы, художники, рассказывая миру страшную правду, пытаемся предотвратить новые жертвы, спасти тысячи людей, которых ожидает горькая участь, если израильские агрессоры не уйдут из Ливана.

На земном шаре идет борьба двух начал. Пока существует империализм, он будет сеять семена раздора, насилия, смерти. И мы, кинематографисты, обязаны поставить наше искусство на службу справедливому делу народов, отстаивающих свою свободу и независимость. Мы должны честно рассказывать о том, что происходит в мире, об эксплуатации, угнетении, о подготовке к войне, с одной стороны, и о сплочении всех миролюбивых сил — с другой.

Наш фильм — еще один страстный протест против войны. Мы делали его в интернациональном содружестве: я, режиссер, и оператор Самир Нимер — кинематографисты борющихся против агрессии народов Ближнего Востока. В нашей работе участвовали и советские коллеги. Для меня это первая самостоятельная лента. Мы вели съемки сразу несколькими группами. Одна отправилась в Бейрут в первые же дни израильской агрессии летом прошлого года и снимала события, происходившие с 4 июня по 30 августа. Другая работала в палестинских лагерях Сабра и Шатила, затем отправилась в Англию, Норвегию, Италию, Тунис, чтобы запечатлеть реакцию меж-

дународной общественности на те злодеяния, которые совершили агрессоры на ливанской земле. Была еще одна группа, которая снимала в Артеке, где нашли приют раненые дети из Ливана и Палестины, сироты, потерявшие матерей и отцов. С какой сердечностью и сочувствием отнеслись к своим сверстникам советские ребята! Кадры, снятые в Артеке, стали как бы эмоциональным камертоном всей картины. Наш фильм начинается с этих эпизодов и заканчивается ими. И вы легко поймете, какие чувства я испытал, когда узнал, что детское жюри Московского кинофестиваля присудило нам приз за лучший фильм о борьбе за мир. Не стыжусь признаться, что я плакал. Награда детского жюри так же дорога, как Золотой приз.

Кинематограф моей страны еще очень молод. На его счету сегодня — около сорока документальных лент. Я — один из четырех режиссеров в стране. Нам еще предстоит приложить немало усилий, чтобы создать свою киностудию, подготовить кадры профессиональных кинематографистов.

Режиссер Фадель Мутлак (НДРЙ)

Вероятно, в течение ближайшего десятилетия мы по-прежнему будем делать только документальные ленты, часть из них — совместно с советскими товарищами. Как раз сейчас мои друзья вместе с московскими коллегами трудятся над картиной о йеменской народной революции.

Предстоит большая работа и в деле воспитания зрителей, преодоления влияния буржуазного кино. Ведь наша страна в течение 129 лет находилась под властью английских колонизаторов. А кино у нас смотрят начиная с 20-х годов. Можно сравнительно быстро научиться строить удобные дома, собирать автомобили, делать комбайны. Но научиться завоевывать умы и сердца людей — это, на мой взгляд, гораздо труднее и требует более длительного времени...

Присуждение высокой награды нашему фильму, фильму остропублицистическому, характеризует прогрессивную направленность Московского международного кинофестиваля, принципиально отличающую его от многих киносмотров на Западе. И мне вдвойне приятно получить этот приз, потому что Москва для меня — родной город: шесть лет я учился во ВГИКе и никогда, ни разу не почувствовал здесь себя чужим. Москва, Советский Союз — это моя вторая родина. И если мне посчастливилось получить Золотой приз, то прежде всего благодаря помощи моих советских учителей — прекрасных мастеров документального экрана, истинных интернационалистов.

Теперь я обязан работать, отдавая все свои силы документалистике — самому боевому виду искусства экрана. Я хочу участвовать в общей борьбе за чистое небо над планетой, за социальную справедливость, за братство людей без различия национальности и цвета кожи.

Смотр боевой кинопублицистики

Генрих Боровик на заседании жюри конкурса короткометражных фильмов

Кинотеатр «Октябрь» на проспекте Калинина стал новым «домом» конкурса короткометражных фильмов XIII МКФ в Москве. Переполненный зал кинотеатра — самое убедительное свидетельство растущего интереса зрителей к кинопублицистике, а около 80-ти фильмов, составивших программу конкурса, показали, сколь авторитетным является смотр мировой документалистики в Москве.

Своими размышлениями о его итогах делится с читателями «ИК» председатель жюри конкурса короткометражных фильмов лауреат Государственной премии СССР публицист Генрих Боровик.

Генрих Боровик

Экран — не «зеркало, а увеличивающее стекло»!

Мы живем в эпоху документализма. Реалии сегодняшнего, чрезвычайно сложного и противоречивого мира, оказавшегося на критическом перекрестке истории, способствуют стремительному росту читательского и зрительского интереса к реальному факту, к документу. К нему все больше тяготеют ныне и литература, и театр, и игровой кинематограф. В наши дни документ необходим людям, чтобы разобраться в происходящих на планете событиях, чтобы определить свое место в жизни, чтобы занять позицию и уметь ее защищать. Вот почему в мировом кинематографе все более значимое и весомое место занима-

ет документалистика, вот почему она выходит на самые передовые рубежи киноискусства.

Тому немало доказательств. и переполненные кинозалы, когда демонстрируются документальные ленты, и интерес прессы, и явно обозначившаяся тенденция обращения крупных мастеров игрового экрана к документальному кино. Одним из самых приятных впечатлений нынешнего конкурса короткометражных фильмов были постоянные аншлаги на всех сеансах. Наверное, огромный интерес московской публики к короткометражной программе объяснялся и изменениями зрительских запросов, и возросшим пониманием того, как важно увидеть документальную панораму мира, и качеством представленных фильмов. Во всяком случае, полупустого зала, как раньше, не было. Люди толпились в проходах, сидели на полу, вызывая возражения пожарных, стояли перед кинотеатром в надежде на лишний билетик. Думаю, это тенденция отношения к документальному кино.

Идейное и эстетическое воздействие документального кино поистине огромно, и я убежден, что оно еще далеко не использовало все свои резервы и мощности, может быть, даже не открыло их еще в полной мере.

Доказательством возросшей идеологической эффективности кино- и телепублицистики служат и факты преследований, даже убийств документалистов. Реакция во всем мире принялась охотиться за человеком с камерой — он стал слишком опасным. Документалисты погибают в Чили, в Сальвадоре, на Ближнем Востоке — там, где народы борются за независимость и справедливость, где диктаторы и агрессоры боятся взрывной силы правды, заложенной в кинодокументе. Мы все помним о гибели четырех голландских документалистов в Сальвадоре. Но это, увы, далеко не единственный случай: в Международную организацию журналистов в Праге постоянно поступают тревожные телеграммы о преследованиях журналистов и кинотелепублицистов. Как бы парадоксально это ни звучало, но подобное «кровавое внимание» международной реакции к документалистам — едва ли не высшая оценка их благородного, опасного и очень нужного труда.

Моими коллегами по международному жюри конкурса короткометражных фильмов были представители Австралии, Венгрии, ГДР, Ирландии, Канады, Кубы, Монголии, СССР, Финляндии, а также Организации освобождения Палестины. Люди очень опытные и знающие, являющиеся либо документалистами-практиками — режиссерами, операторами, сценаристами, либо специалистами в области документалистики — директорами кинофестивалей, кинопрокатных фирм. В рамках короткометражной программы демонстрировалось более 140 фильмов примерно из 50 стран, нескольких международных и национальных организаций, около 80-ти кинокартин участвовало в конкурсе. Основной костяк программы состоял из документальных лент. Мультипликационных фильмов и игровых короткометражек было немногим более 20. Поскольку документальные ленты составляли абсолютное большинство и именно они формировали лицо программы, речь пойдет в дальнейшем главным образом о работах документалистов.

Нашему жюри предстояло оценить не только идейное содержание конкурсных лент в соответствии с девизом фестиваля, но их художественные достоинства, образную структуру, своеобразие операторского и режиссерского почерков. Есть в документалистике некое таинственное сочетание мысли и формы, политики и искусства, которое обеспечивает воздействие на зрителя. Мы стремились обнаружить в показываемых фильмах оптимальное соединение этих категорий. При этом мы должны были отдавать себе отчет в том, что критерии, с которыми подходим к игровым картинам, далеко не всегда применимы к документалистике, особенно к политическому репортажу. Сведя это различие к схеме, можно утверждать: игровой кинематограф создается в павильоне, документальный — в гуще жизни. И не всегда эта жизнь способствует работе документалиста, порой даже откровенно противостоит ему. Поэтому в документальном кино нельзя подходить с одними и

теми же мерками к картине, снятой, предположим, подпольно в одной из латиноамериканских стран, где царят террор и реакция, или, к примеру, к фильму о жизни птиц и животных.

Мне кажется, члены нашего жюри правильно почувствовали эту особенность. Свидетельство тому — присуждение Золотого приза ленте «Письмо из Морасана», представленной Сальвадорским Фронтом национального освобождения имени Фарабундо Марти.

Этот великолепный фильм снимался на поле боя. Его создали сальвадорские патриоты, имена которых еще не пришло время называть. Мы знаем, что они молоды, очень молоды и что почти никто из них не получил профессиональной подготовки — сама жизнь заставила их стать кинематографистами. Если сказать, что они поменяли винтовку на кинокамеру, ставшую их оружием, — это будет не метафора, а сущая правда. Фильм рассказывает об одной из операций сальвадорских партизан против войск фашистской хунты, поддерживаемой Вашингтоном. В Сальвадоре сейчас снимают многие, в том числе американские тележурналисты, но большинство из них — со стороны войск хунты. «Письмо из Морасана» — это кинорассказ участников (не просто очевидцев, а именно участников) освобождения одного из сальвадорских городов от солдат хунты. В нем есть кадры, подобные которым мне никогда не приходилось видеть.

Вот партизаны идут по джунглям в полумраке рассвета, вот перебегают от дома к дому, окружая опорный пункт фашистских солдат. Этот фильм снят в поразительно неторопливой манере, которая как-то не вяжется со словом «бой»: это кинонаблюдение за тем, как люди борются за свою свободу, как они мечтают о победе, как побеждают врага и гуманно относятся к пленным — нередко таким же, но обманутым, крестьянским парням. Это коллективный портрет тех, кого президент США называет «кучкой террористов», но кто на самом деле представляет весь свой многострадальный, но не склонивший головы народ. Из фильма вырастает и образ самих его авторов — мужественных людей, рискующих жизнью ради того, чтобы мир узнал правду об их трудной борьбе. Они беспокоятся о качестве съемки, волнуются, не вышел ли брак из-за недостаточного освещения — и эти рабочие фонограммы тоже включены в фильм. Пленка, отснятая в партизанском отряде, оказалась без брака, ее смонтировали. И фильму мы прощаем не всегда идеальную композицию кадра — в репортаже с поля боя важно не это. Я искренне рад за наших сальвадорских коллег, чья волнующая картина получила высшую награду конкурса.

Для сальвадорских партизан мечта о победе отнюдь не означает просто сломленное сопротивление врага, просто торжество сильнейшего, тем более не означает холодное мщение за пролитую кровь невинных людей — мы немало знаем о зверствах хунты. Нет, это мечта о создании справедливого, независимого и гуманного общества в стране, именуемой Сальвадор.

А когда о победе мечтает палестинец, то это вовсе не желание посчитаться с израильскими захватчиками: око за око, зуб за зуб. Это мечта о том, чтобы палестинскому народу дали возможность вернуться на свою землю, обрабатывать эту землю и жить на ней так, как хочется самому палестинскому народу, а не так, как навязывает ему Израиль и поддерживающий его агрессию Вашингтон.

Ближневосточной проблеме были посвящены три фестивальные картины. Это фильм совместного производства кинематографистов Организации освобождения Палестины и Народной Демократической Республики Йемен, при участии СССР «Над Бейрутом чужие облака», картина кинематографистов ООП (режиссер Абдеррахман Бсейссо) и западногерманской документалистки Моники Маурер, выступившей соавтором этого фильма, «Почему?», а также иорданская лента «Невеста и приданое» (режиссер Ибрахим Абу-Наб).

Сразу бросается в глаза интернациональный состав создателей этих фильмов. Это ли не свидетельство того, что трагедия Ближнего

Востока не может оставить равнодушными честных документалистов во всем мире? Так, М. Маурер уже не первый раз обращается к кинематографическому осмыслению судьбы палестинского народа — на прошлом Ташкентском кинофестивале демонстрировался ее фильм «Рожденная из смерти». Все три представленные на Московском кинофестивале картины рассказывают об агрессии Израиля против палестинского и ливанского народов, все три получились сильными и гневными. Языком фактов и документов они свидетельствуют: фашизм не имеет национальности, фашизм — это уродство, порождаемое империализмом, он был германским, итальянским, испанским, португальским, и сегодня он — чилийский, сальвадорский, парагвайский, израильский. И за каждым стоят монополии США. Достоинством всех трех картин является как раз удачное сочетание актуального и острого политического содержания с высоким уровнем художественного осмысления материала.

И все же мое сердце было с картиной «Над Бейрутом чужие облака». Автор сценария и режиссер этого фильма — молодой кинематографист из Народной Демократической Республики Йемен Фадель Мутлак. Первоначально он отправился в Артек, чтобы сделать ленту о дружбе советского и йеменского народов. Но он увидел здесь не только счастливые улыбки, но и детей-инвалидов, детей со следами ран и ожогов — юных палестинцев и ливанцев, жертв израильской агрессии. Молодой режиссер меняет замысел картины и с помощью палестинских и советских коллег создает гневную картину — обвинение агрессорам. Фильм этот был его дипломной работой в мастерской ВГИКа, которой руководит известный документалист лауреат Ленинской премии Александр Кочетков. Но работа, в которой также принимали участие советские кинооператоры, оказалась настолько глубокой, необычной, интересной и значительной, что она вышла за рамки учебной, была показана на Московском кинофестивале и завоевала Золотой приз. Прекрасный, многообещающий дебют!

«Над Бейрутом чужие облака» — глубоко интернациональная картина. В этом смысле она перекликается с очень интересной лентой режиссера из ГДР Йоахима Чирнера «Канто генераль» — всеобщая песнь». Это документальная повесть о создании оратории известного греческого композитора Микиса Теодоракиса на слова великого чилийца Пабло Неруды. На фоне истории создания оратории фильм рассказывает биографии двух выдающихся сынов XX века, содержанием жизни и творчества которых стала борьба за счастливое будущее своего народа, а значит, и всех других народов Земли.

Есть, наверное, глубокая закономерность в том, что фильм о композиторе Микисе Теодоракисе сделали именно кинематографисты из ГДР, где совсем недавно был создан документальный сериал об Эрнсте Буше, который демонстрировался по советскому телевидению как раз в дни фестиваля. Буш и Теодоракис — сколько общего в образах этих певцов своего народа. Фильм «Канто генераль...» затронул высокую тему служения художника делу социальной справедливости, делу социалистического переустройства мира.

Ленту «Письмо из Морасана» и картины о ближневосточной трагедии роднит общая тематическая направленность — они повествуют об освободительной борьбе народов против агрессии, деспотии, реакции. Эта тема — одна из традиционных и важнейших тем московского киносмотра — отвечает его демократической, антиимпериалистической направленности. Звучала она и во многих картинах нынешнего короткометражного смотра. Кубинские кинематографисты, представляющие одну из самобытных национальных школ документального кино, решили эту тему в форме ретроспекции. Монтажные картины Фернандо Переса «Камило» и Мигеля Торреса «История одной провокации» на основе удачно отобранных кадров хроники воссоздали фрагменты истории национально-освободительной борьбы кубинского народа. Несмотря на крайнюю скудость изобразительного материала, Ф. Перес сумел передать черты героя кубинской революции Камило Сьенфуэгоса через хрони-

ку революционных событий, передав атмосферу и дух того времени, о котором Сьенфуэгос рассказал в своих записях. Поскольку Сьенфуэгос почти не запечатлен на документальных кадрах и сохранились лишь немногочисленные его фотографии, авторы фильма ведут рассказ о нем опосредованно. А вот история о том, как подвыпившие американские военные моряки оскорбили память национального героя Кубы Хосе Марти, что повлекло за собой взрыв народного гнева, великолепно снята «под документ». М. Торрес, осмыслив с дистанции времени события 34-летней давности, обстоятельно проследил один из эпизодов революционной истории своего народа.

Лауреатом стала также лента Африканского национального конгресса Южной Африки «Солнце взойдет», повествующая об узниках режима апартеида и о той надежде, что живет в сердцах коренных жителей юга африканского континента: солнце взойдет для их народа. Эта картина обвиняет и одновременно призывает к борьбе. Этот фильм прекрасен, хотя качество съемки могло быть, наверное, лучше. Но не ради эстетической завершенности взяли в свои руки кинокамеру создатели этой картины, и мы обязаны это помнить. Обвинением расизму прозвучали также картины «Бастион Пойнт: день 507» и «Художник Йиравала, австралийский абориген». Гуманистический пафос этих лент направлен в защиту коренных народностей Новой Зеландии и Австралии, оттесненных капиталистической цивилизацией на грань уничтожения.

Репортажно-протокольный фильм новозеландского режиссера Мераты Миты «Бастион Пойнт...» рассказывает о трудной судьбе племени маори, попытавшегося поселиться на исконных землях своих праотцев. Их желание власти признали незаконным... Картина пронизана искренним уважением к маленькому народу, отстаивающему свое элементарное право жить на родной земле. Не менее искренне и глубокое уважение австралийского режиссера Сандры Холмз к герою своего фильма — талантливому художнику-самоучке Йиравале, чьи картины демонстрировались не только в Австралии, но и далеко за ее пределами. С экрана встает образ мудрого старика, философа и гуманиста, озабоченного будущим своего народа, которого хотят лишить этого будущего.

Наряду с национально-освободительной борьбой народов Земли традиционной темой короткометражного конкурса Московского фестиваля всегда была борьба антивоенная. В сегодняшних тревожных международных условиях она приобрела особое звучание и в значительной степени определила характер и, я бы сказал, специфику нынешнего смотра. Он был открыт внеконкурсным показом ленты Леонида Махнача «Что могут простые люди». Потом мы увидели на короткометражном экране норвежский и западногерманский фильмы о маршах мира, чехословацкий кинорепортаж «Орбита голубя», кинонапоминание и предупреждение ООН «В умах людей», несколько антивоенных мультипликационных лент, блистательную «Суматошную жизнь» и остропублицистическую ленту «Америка от Гитлера до ракет МХ».

Создатель последней из названных лент — Джоан Харви, бывшая американская актриса, которая с успехом выступала на Бродвее и перед кинокамерой. Убедившись, что ни Бродвей, ни игровое кино не дают ей возможность высказать то, что ее волнует, и донести свои мысли до достаточно большого числа людей, она обратилась к документалистике. «Америка от Гитлера до ракет МХ» — ее вторая картина. Смысл названия в том, что монополистическая Америка в свое время активно поддерживала Гитлера, помогала его приходу к власти, толкала его на Восток, а сегодня империалистическая Америка выступает за создание ракет МХ, за размещение «Першингов» и крылатых ракет в Западной Европе. Для Д. Харви эти ракеты — «гитлеры» сегодняшнего времени, потому что это не столько оборонительное оружие, сколько ракеты первого удара, они будут направлены против СССР, и установить их хотят с расчетом на то, что можно будет уничтожить нашу страну.

Джоан Харви всем сердцем выступает против — она мать семерых детей, но она чувствует себя матерью всех детей мира. Харви сделала очень конкретный фильм, сотканный из интервью со своими соотечественниками самых разных профессий и возрастов, с людьми очень эмоциональными и людьми суховатыми, но компетентными, которые размышляют перед камерой о гонке вооружений, о милитаристских устремлениях нынешней администрации Рейгана, ставящей мир на край пропасти. Фильм, на мой взгляд, обладает большим потенциалом идейного и эмоционального воздействия на зрителя, хотя Д. Харви, судя по всему, не столько заботилась о профессиональных и художественных достоинствах ленты, сколько о ее содержании.

Жюри нашего короткометражного конкурса наградило Джоан Харви специальным призом за последовательное отражение в документальном кинематографе антивоенной темы, за большой личный вклад в дело борьбы за мир.

О нависшей над человечеством опасности предупреждает и фильм западногерманского режиссера К.-Х. Валлоха «Бесшумная смерть». Это фильм мужественных людей, которые провели документальное исследование угрозы, какую представляет собой химическое оружие. Их труд не может не вызвать уважения.

К антивоенным фильмам короткометражной программы относились и несколько отличных мультипликационных лент, которые впрямую затрагивали проблему гонки вооружений, опасности уничтожения человечества в пожаре войны, назову для примера чехословацкую, венгерскую. Слова «Если бы...» в названии чехословацкой притчи Бржетислава Пояра относятся к простой человеческой мечте: а что если бы вместо пушек, бомб, танков, ракет производились бы самые обыденные вещи, удовлетворяющие потребности людей в благоустроенном жилье, в сытном обеде, в красивой одежде. Если бы! В нашем мире, увы, слишком много безумия и слишком сильные враги у этого естественного человеческого «если бы».

Пока гонка вооружений, навязываемая миру из-за океана, обкрадывает всех нас. Более того, она ставит под угрозу само наше существование, о чем ярко и образно сумела рассказать двухминутная венгерская мультипликация «Жить!» Эндре Шаркези. Заключительный ее кадр, конечно же, не предсказание, а предостережение и призыв: не для того пройден гигантский путь, чтобы по воле безответственных политиков — поджигателей войны было уничтожено великое чудо Вселенной. Об этом говорит уже само название этого миниатюрного, но выразительного фильма.

Названные мультфильмы отличают и своеобразное изобразительное решение, и юмор, как бы смех сквозь слезы. Но главное — остропублицистическая идея, что еще и еще раз убеждает в том, что мультипликационное кино обладает колоссальным политическим потенциалом. Мультфильмы пользуются у нас, без преувеличения могу сказать, всенародной любовью, наши мастера делают действительно прекрасные ленты, однако в целом, думается, советское мультипликационное кино слишком редко обращается к политической тематике. А именно в этой области — сатиры, плаката, пародии на политическую международную тему — скрыто огромное поле для творчества мультипликаторов. Наш короткометражный конкурс вновь доказал это.

Вообще фестивальный смотр короткометражных фильмов и его итоги должны настроить наших документалистов на серьезные размышления. Мне кажется, у нас не хватает документальных фильмов, которые бы глубоко и в то же время оперативно реагировали на происходящие в мире события. Фильмы международной тематики есть, но немалая часть из них сделана по старинке, в них сглажены углы, много стереотипов. Порой, когда смотришь их подряд, забываешь, где кончился один и начался другой — настолько они однопланов, ровны. Им недостает конфликта, драматургии мысли, эмоциональных взлетов. И то и другое мы научились заменять «красивым» дикторским текстом, тем, что иронически называют «пуб-

высдыхом» — «публицистикой высокого дыхания». Нам следовало бы смелее и острее подходить к международной теме, не вуалировать трудности, проблемы, противоречия, потому что сегодняшний мир действительно сложен и борьба в нем сложна. У нас нет причины бояться наших противников — наша позиция и наши аргументы чрезвычайно сильны сегодня. Но мы и не должны умалчивать о сложностях, с которыми сталкивается человечество. Недостаточно лишь радоваться тому, что люди все вместе идут маршем мира по дорогам разных стран, надо еще рассказывать о том, как трудно им идти, какие у них серьезные разногласия, как их пытаются сбить с пути дезинформацией, клеветой, ложью...

Говоря об антивоенных фильмах на нашем фестивале, я, однако, не склонен относить к этой категории лишь картины, впрямую затрагивающие проблемы гонки вооружений, милитаризма, военных приготовлений. Так, среди картин чехословацких кинематографистов, представивших на нынешнем фестивале хорошую программу, был и великолепный фильм режиссера Ханы Пинкавовой «Тринадцать». Это рассказ о чехословацкой женщине, живущей на селе вместе с мужем и одиннадцатью детьми — всего в семье тринадцать человек.

Вся жизнь этой женщины, которая встает рано утром и ложится далеко за полночь, проходит в заботах и хлопотах. Она ухаживает за своими детьми, воспитывает их, ведет хозяйство, иногда, чтобы отдохнуть, работает экскурсоводом в расположенном рядом старинном замке. Удивительная женщина, у нее так много забот и так мало свободного времени, бесконечные радости и горести и все время дел невпроворот. Ни разу в фильме авторы не произносят слов «война» или «мир», не употребляет их сама героиня. Но посмотрите на этих прекрасных людей, на эту дружную семью, вспомните о других семьях, окружающих нас, и вы непременно подумаете: какая же подлость рассматривать их как «население вероятного театра военных действий». «Тринадцать» — замечательное художественно-публицистическое произведение, напоминающее всем нам о том, как прекрасна жизнь и сколько добра и красоты может нести в себе человек. Расставаясь с героями этой картины, нам хочется, чтобы они были счастливы. Но отчетливо сознаешь: они будут счастливы, если будет мир.

К антивоенным фильмам того же плана, что и «Тринадцать», я отнес бы еще несколько лент, сделанных кинематографистами разных стран. С картиной чехословацких мастеров, к примеру, смыкается работа колумбийского режиссера Эулалии Каррисосы «Кармен». Это портрет матери десяти детей, которая тоже погружена в пучину домашних хлопот и тоже сама рассказывает о своей жизни. Однако у Кармен есть заботы, которых не знает чехословацкая мать: как заработать деньги, чтобы хотя бы двое из ее детей смогли получить образование. Нотки безысходности, звучащие в этой картине, вносят иной социальный контекст в портрет обаятельной и неунывающей многодетной матери. Глубоко тронул и югославский фильм Добри Яневского «Пастух на повозке». Каждое утро старуха жена провожает в поле безногого пастуха, который на тележке вместе с собаками сторожит овец, каждый вечер встречает его и на себе заносит в дом.

Как можно думать и рассуждать о первом ядерном ударе, о затяжной или ограниченной войне, когда на свете столько удивительных людей и неповторимых судеб, столько благородства и добра, столько потребности в любви и честности!

Об интереснейшем явлении, подобного которому, наверное, не встретишь нигде в мире, рассказал советский конкурсный фильм «Свои совсем особые стихи» (автор сценария Павел Коган, режиссер Людмила Станукинас). Нас знакомят с детским поэтическим объединением в Ленинграде, в котором занимаются (я пишу это слово без кавычек) поэты 8—10 лет. В объединении поразительный руководитель, который умеет зажечь в своих подопечных искру поэзии, удивительны и сами дети, читающие «свои совсем особые стихи». Фильм не просто рассказывает о литобъеди-

нении детей — он раскрывает одну из сторон нашего образа жизни, нашего социалистического общества. Я благодарен создателям фильма за то, что они познакомили меня со своими юными героями-поэтами.

Крупным художественным событием нашей короткометражной программы стал внеконкурсный показ документальной киноленты «Суматошная жизнь», созданной режиссером Годфри Реджио, виртуозным оператором Роном Фриком, с участием (на последнем этапе работы) известного мастера игрового кино Фрэнсиса Форда Копполы. Это не только большой силы антивоенный фильм, созданный в необычной, пленительной манере, но и фильм явно антикапиталистический, обвиняющий западную, прежде всего американскую, цивилизацию в том, что она поставила мир на грань ядерной катастрофы, изуродовала природу, глубоко извратила человеческую сущность, довела людей до бессмысленного существования.

Затронутая в фильме «Суматошная жизнь» тема гибели природы под напором капиталистической предприимчивости в полную силу звучала и в фильме американских авторов Э. У. Пфейфера и А. Уэстинга . «Экоцид — стратегия войны». Это страшное свидетельство преступлений американского империализма, целенаправленно уничтожавшего природу Вьетнама во время «грязной войны», которую вела американская реакция в этой стране. Непоправимый на многие десятилетия урон экоцид нанес не только вьетнамской природе, но и людям, поразив их не просто физически — генетически.

Да, вьетнамский народ перенес немало страданий, немало бомб упало на его землю, немало взрывов слышала и река Да. Сегодня же на ней взрываются динамитные шашки строителей плотины. Вьетнамская картина «Мирные взрывы на реке Да» режиссера Тхай Зыонга, как и кампучийская «Возрождение», повествует о мирных буднях стран победивших революций, о мирном труде, преобразующем жизнь. Когда вы смотрите эти фильмы, а до этого в другой картине видели американские бомбардировщики с ядовито-смертоносным грузом, то становитесь свидетелем вопиющего противоречия сегодняшнего мира — противостояния разрушения и созидания.

Хотелось бы особо отметить, что на XIII Московском международном фестивале впервые после долгого перерыва приняли участие кинематографисты Китайской Народной Республики. В конкурсе короткометражных фильмов КНР была представлена запомнившейся мультипликационной лентой режиссера А Да «Три монаха».

В заключение хотелось бы подчеркнуть, что нам следует шире трактовать понятие «политический кинематограф», переосмыслить взаимоотношения политики и кинематографа, политики и иску́сства вообще. Искусство как род духовной деятельности человека всегда политично, вне зависимости от того, имеет ли оно политическое содержание или нет. Аполитичность — тоже политика.

Я далек от вульгарного требования, чтобы все писатели, художники, режиссеры посвящали свои произведения так называемым «жгучим проблемам века». Однако так уж устроен наш сегодняшний мир, что каждый художник, если он живет жизнью своего времени, должен всегда задавать себе вопрос, какое место займет его творение в той глобальной борьбе за умы людей, что охватила нынче планету. Это особенно относится к тем, кому общество доверило современное, мощное и боевое оружие — документальную кинокамеру.

Из зала пресс-конференций

Стэнли Креймер:

«Искать пути к взаимопониманию и миру»

В дни XIII Московского кинофестиваля состоялась встреча известного американского режиссера Стэнли Креймера с корреспондентами ряда изданий, аккредитованными на фестивале, с ведущими обозревателями советского радио и телевидения. В этой встрече принял участие киновед, кандидат филологических наук Т. Голенпольский, подготовивший для нашего журнала запись беседы, в ходе которой С. Креймер ответил на ряд вопросов.

Вопрос. Вы прибыли на фестиваль для того, чтобы принять участие в ретроспективе ваших фильмов, организованной в рамках московского киносмотра. С какими мыслями приехали вы в Москву?

Ответ. Приезд в Москву всегда вызывает у меня особые чувства, заставляет всерьез задуматься над тем, что происходит в мире. Проходят годы. А проблемы остаются, действительность по-прежнему предлагает вопросы, на некоторые из них, увы, не находишь ответов. Во всяком случае — честных. Мы живем в сложном мире. Наверное, поэтому так трудно найти ответы, которые можно было бы назвать абсолютно правдивыми. А полуправда меня страшит — за ней слишком часто кроется огромная ложь...

Поэтому для деятелей кино важна их собственная правда, правда их совести, та, в которой они убеждены. В противном случае они не смогут ее со всей убежденностью защищать. И это в равной мере касается всех кинематографистов: и у нас, и здесь, и во всем мире. Иногда истина выглядит справедливой, когда вы ее утверждаете. А потом время подтвердит вашу правоту или внесет в нее свои поправки. Но молчать нельзя.

Ретроспектива моих работ на Московском кинофестивале — большая честь. Но должен признаться, что — при всех моих заботах и делах — я бы не приехал только из-за этого. История отношений между двумя нашими странами и народами требовала моего присутствия здесь, чтобы обратиться к советским кинематографистам, особенно к вашим молодым кинематографистам, творчеством которых сегодня создается новый советский кинематограф, со словами: «Ищите истину! Как творцы, как художники, которые всегда ищут новые пути,— ищите путь к взаимопониманию и миру в нашем мире».

Вопрос. Что для вас, художника, является сегодня главным?

Ответ. Сегодня главный вопрос стоит так: что нужно сделать, чтобы человечество смогло выжить? Даже с моими хорошими друзьями, в том числе и здесь, с людьми, которых я много лет знаю, уважаю и люблю, нелегко бывает прийти к общей точке зрения. Мы представители разных миров, приверженцы разных идей, разных образов и стилей жизни. Но, невзирая на это, человек есть человек, и, особенно, если ты его уважаешь, с ним надо говорить, с ним надо вести диалог, понемногу сглаживая разногласия. Мы обязаны научиться жить вместе. Ибо альтернатива одна — умереть вместе.

У себя дома, встречаясь с молодыми кинематографистами, я неустанно призываю их уйти от эскейпистских лент о космических войнах и ужасах и заняться проблемами на-

Стэнли Креймер в дни фестиваля

шей действительности. Я прошу их думать о том, что необходимо сейчас предпринять, чтобы изменить существующее положение вещей. С этим же призывом я обращаюсь и к вашим кинематографистам. Вот и ответ на вопрос, с какими мыслями я приехал в Москву: чтобы поведать вам о том, что у нас происходит, чтобы рассказать о том, что нас волнует, и задать вам те же вопросы, что тревожат нас.

И я был счастлив узнать здесь, что независимо от расхождений и противоречий, которые, конечно, имеются между нами, в самом главном и решающем мы единомышленники: я вижу здесь то же стремление, то же искреннее желание жить вместе в мире.

Вопрос. Что более всего вам самому запомнилось в ваших фильмах?

Ответ. Мне более всего памятны две сцены из моих картин. В фильме «На берегу», снятом двадцать пять лет назад, ученый говорит: «Наконец мы создали оружие, которое уничтожит нас самих». В «Нюрнбергском процессе», когда Спенсер Трэси выносит приговор нацистским преступникам, он говорит: «Да, мы верим в истину, справедливость, но более всего в ценность каждого отдельного человека». В это верю и я. И иначе не могу. Я искренне надеюсь, что советские кинематографисты эту мою веру разделяют, воплощая ее в своем творчестве. Это особенно важно сейчас, когда на мировом экране так возрос авторитет советского кино, так повысился к нему интерес. Поэтому я обращаюсь к вам с призывом использовать это свое влияние на благо человечества.

Вопрос. В печати сообщалось, что вы сейчас работаете над фильмом об антивоенном движении в США. Что общего между массовыми выступлениями протеста 60-х годов и нынешним движением американских сторонников мира? Намерены ли вы затронуть этот аспект в вашей картине?

Ответ. Я действительно сейчас работаю над фильмом о новом периоде подъема массового движения в США. В нашей стране сейчас происходят знаменательные события. В 60-е годы у нас бунтовала молодежь. Это был протест против войны во Вьетнаме, против расизма, против загрязнения окружающей среды. Сегодня в борьбу за благоразумие, за сохранение жизни на земле включились самые многочисленные и разнообразные, разновозрастные силы: женщины, дети, старики, все те, кому не чуждо чувство гражданственности. В центре фильма — радикал образца 60-х годов, активист, как мы их называли тогда. В 70-х он, как и многие люди его поколения, успокоился и предпочел внедриться в «истэблишмент». Проходит время, и он встречается со своими бывшими сподвижниками, которые раскрывают ему глаза на то, что сегодня в стране существует значительно больше причин для социальной активности, чем два десятилетия назад.

Вопрос. Художник обращается к массам языком своего творчества. Но достаточно ли этого сегодня, в условиях надвигающейся «последней эпидемии», как называют ядерную войну?

Ответ. Сегодня, думаю, говорить одним языком кино недостаточно. С осени нынешнего года я приглашен вести семинар молодых кинематографистов. Для участия в нем запи-

салось около трехсот человек. Свою задачу я вижу в том, чтобы повернуть их лицом ко всем тем проблемам, о которых мы с вами здесь говорили. Я хочу опустить их на землю из модных космических одиссей и придуманных кошмаров и показать им те реальные ужасы и катастрофы, которые могут произойти, если мы все не возьмемся за ум. Такова внекинематографическая задача, которую я ставлю перед собой. Правда, когда преподаешь искусство, нужно быть очень осторожным. Учитель должен помнить, что он занимается художественным творчеством, а не генной инженерией. Иначе говоря, я должен содействовать в сотворении трехсот творческих индивидуальностей, а не трехсот клонов, слепков. Следовательно, моя роль сводится к тому, чтобы заставить их мыслить, видеть реальные проблемы.

Я оптимист и по убеждению и по натуре. Мы должны быть оптимистами во всем, что мы делаем, иначе мы ничего не сделаем или, во всяком случае, не сделаем самого главного. Вместе с тем всякий оптимизм, всякая надежда должны иметь под собой какую-то почву. Этой почвой, этой основой для меня являются люди. А по всему свету их много, их большинство — знающих цену всему тому, чем нам, всем нам, придется поступиться, если наши надежды не сбудутся. Цена эта — жизнь. И не только наша, но и наших детей. Вот почему я смотрю в будущее с надеждой. У нас в стране есть люди, которые верят, что, только став сильными в военном отношении, мы, американцы, сумеем защититься. Но, простите, насколько сильными нужно быть, чтобы считаться достаточно сильными? Смею вас заверить, что у нас, да и у вас уже достаточно оружия, чтобы многократно уничтожить друг друга. А заодно и все живое на планете. Ну, хорошо, мы добавим что-то к тому, что у нас уже есть. Добавите и вы. Добавите вы, добавим и мы. Ну, а что если какой-нибудь психопат в «третьей державе» нажмет кнопку? Только вместе, вместе интеллектуально, эмоционально и, наконец, профессионально, можем мы отстоять то, что всем нам дорого.

Вопрос. Можете ли вы сказать, что в кинематографе США последних двух-трех лет существуют тенденции, отражающие все то, о чем вы здесь говорили? Ведь этих проблем мы пока не видим в кино США. Скорее наоборот, война героизируется...

Ответ. Это верно. Американцы в своей массе уже осознали всю угрозу создавшегося положения. Женщины — от домохозяек до активисток движения за эмансипацию — высказали свое отношение к ядерному оружию. В борьбу за мир включилась и церковь, провозгласив гонку вооружения злом. Три четверти врачей Америки объединились в борьбу против «последней эпидемии», которой может стать ядерная война. А наше кино все еще сражается в космосе с инопланетянами. Увы, наш кинематограф сегодня выступает не с идеями, а чаще сводится к специальным техническим киноэффектам и кинотрюкам.

Вопрос. Какова, на ваш взгляд, роль художника в современном обществе?

Ответ. Роль художника всегда — и особенно сегодня — это очень важная роль. Она состоит в том, чтобы вести за собой людей, заставлять их думать К художнику чутко прислушиваются и простые люди и сильные мира сего, потому что он оперирует такими категориями, как «гуманизм», «добро», «зло». В условиях, когда мировое общественное мнение ныне просыпается, наконец, от спячки, художник должен воздействовать на него своими произведениями. Эти произведения тогда обладают силой воздействия, когда продиктованы не умом, а сердцем. В этом, наверное, основное отличие искусства от всякой другой деятельности. Конечно, не следует ждать немедленных результатов. Сомневаюсь, чтобы, скажем, фильм или даже несколько фильмов могли заставить кого-либо сразу же изменить свои взгляды. Но они, несомненно, способны заронить семена, которые постепенно прорастут в убеждения. С годами я понял самое главное, как мне кажется: искусство должно ставить вопросы, а не навязывать ответы. В этом его большая сила. И в этом я вижу роль художника в современном обществе.

Трибуна симпозиума

За гуманизм, мир и дружбу между народами

Традиционный девиз Московского кинофестиваля «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами» стал темой международного симпозиума кинематографистов, проходившего в рамках XIII МКФ в Москве. Симпозиум был организован Союзом кинематографистов СССР совместно со Всесоюзным научно-исследовательским институтом киноискусства.

На открытии симпозиума выступил первый секретарь правления Союза кинематографистов СССР режиссер Л. А. Кулиджанов; в его обращении к участникам симпозиума прозвучали озабоченность по поводу обострившейся международной обстановки и уверенность в том, что прогрессивные деятели кино разных стран сделают все от них зависящее для предотвращения новой мировой войны. «Кинематограф,— сказал Л. А. Кулиджанов,— не должен лить воду на мельницу тех сил, которые угрожают человеческой цивилизации. Кинематограф должен служить самому главному на земле — миру».

Мысль о высокой ответственности художников за укрепление мира на земле, о необходимости непрестанной борьбы с кинематографом, который отвлекает людей от насущных жизненных проблем и социально дезориентирует зрителя, прозвучала в выступлениях большинства участников встречи. Собравшиеся были единодушны в своем осуждении экранной агрессии американских киномонополий. Ряд ораторов высказали протест против эскалации насилия и аморализма в буржуазном коммерческом кино.

Интернациональный состав участников дискуссии отражал представительный характер Московского кинофестиваля; на симпозиуме выступили кинематографисты Болгарии, Венгрии, Верхней Вольты, Вьетнама, ГДР, Западного Берлина, Индии, Испании, Италии, Кампучии, Кубы, Марокко, Польши, Сальвадорского ФНО имени Фарабундо Марти, Сенегала, СССР, США, ФРГ, Чехословакии, Японии. Сегодня мы публикуем — с некоторыми сокращениями — выступления известного итальянского писателя и критика Альберто Моравиа, испанского режиссера, обладателя двух Золотых призов Московского фестиваля Хуана Антонио Бардема и председателя Национального союза кинематографистов Республики Верхняя Вольта Джима Кола Мамаду.

Альберто Моравиа

С незапамятных времен война была одной из самых важных тем в искусстве. Достаточно вспомнить страницы гомеровского эпоса... С поразительным мастерством отражена эта тема в «Войне и мире». У Льва Толстого в условиях военного времени выявляются духовные качества человека и истинное отношение представителей разных слоев общества к своему народу...

Ход истории таков, что зловещий смысл понятия «война» сгущается с каждым столетием. Само понятие ядерной войны как бы одновременно означает невозможность этого события, поскольку для того, чтобы принять разумом ядерную войну, человек должен перестать считать себя человеком, он должен превратиться в насекомое.

Пропагандистская миссия искусства будет выполнена, если мы не станем закрывать

глаза на те страшные последствия, к которым может привести ядерная катастрофа. Не надо пугаться такого рода откровенности в разговоре со зрителем. Потрясение очищает душу и разум. Пусть предметом искусства станет самое страшное — война. Но если писатель или кинематографист зорок как художник, оптимизм будет пронизывать сам стиль его произведения — книги или фильма. Как известно, Флобер, прекрасно описав самоубийство госпожи Бовари, вовсе не призывал к самоубийству, а отрицал его.

Такой кинематограф, в основу которого будет заложено жизнелюбие, утверждение гармонии человека и общества, сможет достичь серьезных успехов в создании фильмов, осуждающих войну.

Хуан Антонио Бардем

Мы, конечно, понимаем, что наши выступления не остановят завтра же гонку вооружений. И все-таки давайте бросим хоть по маленькому зернышку в общее дело борьбы за сохранение жизни на земле. Из таких зернышек можно построить мощную стену, которая закроет милитаристам гибельный для человечества путь к ядерной войне.

Важно, чтобы наши благородные стремления пропагандировать идеи мира не оставались благими намерениями, а реально воздействовали на чувства и мысли людей. Если фильм художественно неубедителен, если он оставляет зрителя равнодушным, то обесцениваются даже самые высокие идеи, которые пытается прокламировать художник.

На заседаниях и в кулуарах симпозиума

Я из Испании, страны, которая принадлежит к экономической системе капитализма. Руководители наших средств массовой информации делают все возможное, чтобы закрыть социалистическому, антибуржуазному кинематографу доступ к испанским зрителям. Такая участь постигла советско-болгарский фильм «Предупреждение», над которым я закончил работу год назад. Нет ничего удивительного в том, что определенные политические круги в Испании боятся демонстрации этого фильма, хотя сам факт отсутствия картины в репертуаре испанских кинотеатров меня, как режиссера, удручает.

Буржуазные прокатчики стыдливо отводят глаза от этого фильма, потому что в нем во

весь голос звучит призыв к единству рабочего класса, к консолидации социальных сил, способных предотвратить распространение неофашизма, взвинчивание гонки вооружений и развязывание третьей мировой войны.

Джим Кола Мамаду

Среди средств массовой коммуникации кинематограф, вне всяких сомнений, является наиболее универсальным. О важнейшем значении киноискусства говорил еще Владимир Ильич Ленин, и в современной ситуации кинематограф неоценим как фактор, способствующий сближению народов, установлению духовных контактов между ними.

Я могу привести конкретный пример такого духовного контакта — знакомство аудитории Верхней Вольты с киноискусством Советского Союза. Советские фильмы открыли нам правду о вашей стране, и реальность, которая предстала с экрана, действовала на кинозрителей воодушевляюще. Решение национальной проблемы в Советском Союзе — проблемы, до сих пор сохраняющей свою остроту в нашей стране, вызвало наш особый интерес и восхищение. Уже один тот факт, что каждая национальная республика в СССР обладает собственным высокоразвитым кинематографом, служит примером для африканских народов, ставших на путь самостоятельного национального развития.

Кинематограф — одно из самых мощных средств преодоления социальных трудностей, которые сегодня переживают многие африканские народы. Наша борьба нелегка, но мы

уверены, что можем рассчитывать на поддержку и солидарность всех кинематографистов мира, которым дороги идеалы гуманизма и процветания всех наций планеты.

Кинематографисты — солдаты мира и прогресса. Важно, чтобы каждый деятель кино глубоко осознавал свою историческую миссию, понимая, что своим искусством он оказывает влияние на общественные процессы не только в своей стране, но и в других странах.

Уважая свою культуру, свой язык, люди должны отдавать себе отчет в том, что когда речь идет о борьбе за мир, они говорят на одном — всем понятном — языке. Без этого никакой прогресс, никакое взаимопонимание невозможны.

Награда общественного жюри

По установившейся традиции результаты творческого соревнования на Московском фестивале, помимо трех международных жюри, оценивают жюри ряда государственных и общественных организаций, учреждающих свои призы и дипломы. В их числе, учитывая характер современного исторического развития, отмеченного острым, широко развернувшимся противоборством миролюбивых сил против опасных агрессивных происков империалистической реакции, особое значение приобретают награды, присуждаемые Советским комитетом защиты мира. По окончании фестиваля корреспондент «ИК» обратился к секретарю Советского комитета защиты мира Григорию Локшину с просьбой прокомментировать решение этой организации наградить призами и дипломами фильмы, которые участвовали в XIII МКФ в Москве.

Григорий Локшин,
секретарь Советского комитета защиты мира

Фильмы — против войны

Советский комитет защиты мира регулярно принимает участие в традиционных московских кинофестивалях прежде всего потому, что их девиз «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами» самым непосредственным образом отвечает основным интересам, целям и чаяниям нашего движения.

Вот уже на протяжении почти четверти века кинофорум в Москве стимулирует обмен художественными ценностями, обмен идеями между народами разных стран, помогая им лучше понять и узнать друг друга, на практике претворяя в жизнь ведущий принцип советской внешней политики — принцип мирного сосуществования государств с различным социальным устройством. На Московском фестивале встречаются передовые деятели мирового киноискусства, сознающие важность своей миссии в сегодняшнем неспокойном, взрывоопасном мире, и многие из созданных ими фильмов вносят свой вклад в дело уменьшения военной угрозы. Следовательно, фестиваль является не только значительным событием в культурной жизни планеты, но и большим политическим событием, способствующим оздоровлению международного климата.

Нынешний фестиваль в Москве вызвал особый интерес участников движения сторонников мира, озабоченных ростом военной опасности и развернувших беспрецедентную по своим масштабам борьбу за прекращение гонки вооружений и возврат к политике разрядки. Мне кажется, что условия, в которых сегодня живут и творят мастера мирового кино, в заметной мере отразились и на содержании, и на общей направленности тех лент, которые демонстрировались на фестивале. Быть может, заметнее всего это было по фильмам, участвовавшим в короткометражном конкурсе, включавшем очень большое количество актуальных по своей общественно-политической проблематике документальных картин. Но, разумеется, антивоенным пафосом были отмечены и многие фильмы игрового конкурса.

Среди этих картин Советский комитет защиты мира решил отметить призом работу польских кинематографистов «Героическая пастораль» (режиссер Хенрик Бельский). Мне довелось посмотреть эту ленту в первый же день фестиваля, и она произвела на меня, как, помоему, и на всех, кто ее видел, очень глубокое впечатление. В первую очередь — неприкрашенной, обнаженной правдивостью в изображении сложных, неоднозначных, а порой и противоречивых явлений, свойственных начальному пе-

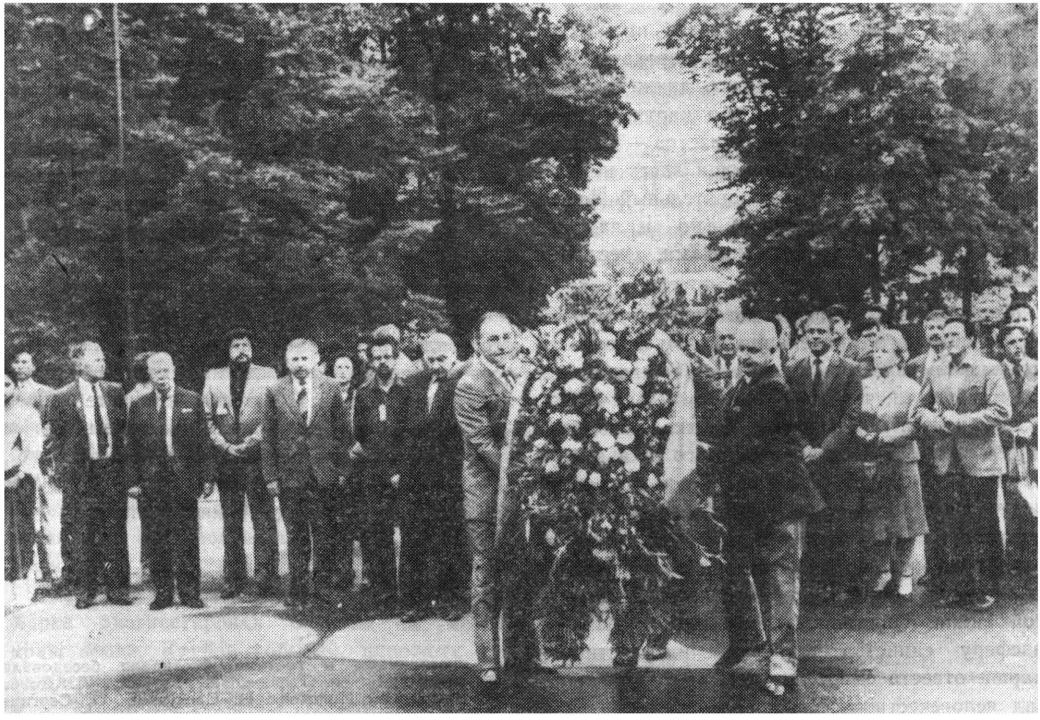
риоду строительства новой жизни в Польше и в послевоенной Европе.

«Героическая пастораль», острое произведение «политического кинематографа», сделано с незаурядным художественным мастерством. Говоря о мастерстве, я имею в виду не только драматургию и режиссуру ленты, но, конечно же, и работу исполнителя главной роли актера Виргилиуша Грыня, получившего, кстати, и высшую награду большого жюри московского киносмотра. Мне случалось видеть Грыня и в других фильмах, например, совсем недавно — в роли командира партизанского отряда в картине «Болдын» режиссеров Евы и Чеслава Петельских. Тот его герой отчасти напоминает Лопуха из «Героической пасторали»: та же естественность, те же подкупающие искренность и прямота. Роль в «Героической пасторали» показалась мне необычайно органичной актерскому дарованию Грыня.

Наше решение наградить «Героическую пастораль» было в основном продиктовано твердой и принципиальной позицией, которую проявили авторы фильма в обстановке острого идеологического конфликта вокруг событий в Польше, и страстной антивоенной направленностью этого талантливого кинопроизведения.

С чувством удовлетворения мы присудили также наш приз и диплом норвежской документальной ленте «Марш мира-82» (авторы сценария и режиссеры Лайла Раквог, Амунд Престегорд), рассказывающей об одной из самых ярких акций европейского антивоенного движения, осуществленной в прошлом году. Я и сам принимал участие в подготовке и проведении этого марша, хорошо знаком с создателями

Участники и гости фестиваля возлагают венки к Могиле Неизвестного солдата



фильма, с которыми мы вместе прошли от Стокгольма до Минска — через Хельсинки, Ленинград, Калинин, Москву, Смоленск. То были незабываемые дни, насыщенные множеством волнующих встреч, массовых манифестаций, дискуссий, дружеских бесед... Время, которое мы прожили вместе с нашими скандинавскими коллегами, обогатило нас новым опытом, новыми представлениями о характере антивоенного движения в Европе. Думаю, что и участники марша из скандинавских государств, впервые увидев вблизи жизнь советских людей, лишний раз убедились в искреннем стремлении нашего народа сберечь мир на земле. Интересно было наблюдать, как некоторые из них избавлялись от владевших ими поначалу предрассудков, опасений, предубежденности по отношению к нам и к нашей стране. Как зарождалось и крепло в ходе марша доверие, взаимопонимание, объединившие его участников.

Марш продолжался три недели, а фильм о нем длится всего двадцать минут, и, понятно, многое осталось за кадром. Однако, как мне показалось, авторам — в пределах имевшихся у них возможностей — удалось передать главное: силу и размах нынешнего движения сторонников мира. Напомню, что картина снята целиком на средства энтузиастов — никакая студия, никакая фирма помощи здесь не оказывала. Однако этот самодеятельный фильм сделан вполне профессионально и, что еще важнее, — честными художниками, честными людьми.

Марш мира-82 вошел в историю современного антивоенного движения, и фильм о нем стал документом времени, правдивым и впечатляющим; убежден, что он будет смотреться и год, и два, и десять лет спустя. К сожалению, буржуазная пресса нагородила много лжи вокруг марша «Стокгольм — Минск». Очень важно, что после окончания марша журналисты и кинематографисты (Раквог и Престегорд были не единственными, кто вел тогда съемки) рассказали правду об этой грандиозной, внушительной акции. Они запечатлели волнующую атмосферу единства в стремлении участников марша отвести смертельную угрозу, нависшую над человечеством. Присуждая наш приз, мы рассчитывали, что он будет воспринят как признание заслуг норвежских кинематографистов перед движением сторонников мира, послужит стимулом для новых творческих поисков на избранном ими благородном пути.

И еще одна лента стала нашим призером — монтажный фильм «В умах людей» (режиссер Дейл Хартлебен), представленный Организацией Объединенных Наций. В этой картине поставлен главный вопрос нашего времени: «Кому и для чего нужна война?» Оригинальный прием — ужасы и безумие войны предстают на экране показанными сквозь призму детского мировосприятия, наивного и чистого, — усиливает антивоенное звучание этого короткого, но запоминающегося кинопроизведения.

Приз нашего комитета присужден также научно-публицистической картине «Экоцид — стратегия войны» (США, режиссер и оператор Э. У. Пфейфер); я бы назвал эту ленту фильмом-дискуссией. Своего рода диалогом, в ходе которого авторы, основываясь на фактических данных, характеризующих варварские методы американской агрессии во Вьетнаме, убедительно доказывают, какой страшный вред всему живому может принести война с применением химических отравляющих веществ. На наш взгляд, сам факт обращения американских кинопублицистов к столь важной, животрепещущей теме, непосредственно связанной с борьбой миролюбивых сил за запрещение средств массового уничтожения, заслуживает внимания и поддержки.

Хочу добавить, что в дни фестиваля у нас состоялся ряд очень теплых, дружеских встреч с создателями награжденных картин, которых мы принимали в Советском комитете защиты мира. И мы не без гордости чувствуем себя активными участниками большого культурного и общественного события, каким стал XIII Московский международный кинофестиваль.

С участниками и гостями фестиваля беседовали: Л. Высоцкая, А. Гурков, Л. Гурьян, Л. Донец, Н. Зархи, В. Ишимов, Н. Савицкий, О. Сергина, П. Шепотинник.

ЭКРАН ФЕСТИВАЛЯ

На экранах фестивальной Москвы день за днем складывалась широкая многокрасочная панорама мирового киноискусства, дающая представление о ведущих тенденциях в современном кинематографическом творчестве. Рассказать на страницах журнала о каждом из фильмов, демонстрировавшихся на киносмотре, практически невозможно: их было более пятисот — произведений всех видов и жанров, участвовавших в трех конкурсах фестиваля, в информационном и внеконкурсном показах. В подборку, публикуемую ниже, вошло около сорока рецензий на фильмы, которые, на наш взгляд, позволяют судить о некоторых приметных явлениях, определяющих нынешнее состояние, а в известном смысле и перспективы кинопроцесса в начале 80-х годов.

«Амок!»

(Марокко)

Название фильма — как бы его итог.

Или диагноз: «амок» — слово из медицинского лексикона. Им обозначают психическое расстройство, выражающееся в резком возбуждении «с агрессией» и в «бессмысленных убийствах». Амок, написано в энциклопедическом словаре, считают «разновидностью сумеречного состояния». Там же сказано, что болезнь поражает преимущественно аборигенов Малайских островов и само слово взято из их языка.

Марокканский кинематографист Сухейль Бен Барка диагностировал болезнь на другом краю земли. Клубок событий, панораму лиц, городские и сельские пейзажи он запечатлел в Южно-Африканской Республике. Его «Амок!» — один из первых фильмов, снятых на земле ЮАР, проклятой, набухшей кровью, вздыбленной гневом земле. Во всяком случае, один из первых т а к и х фильмов.

Бен Барка распознает, фиксирует и предъявляет своим зрителям симптомы неизлечимой болезни. Они узнаваемы и в том, что составляет государственные законоустановления, и в укорененном здесь укладе жизни разных слоев населения, и в официальной «морали». У явления, представленного на экране с разных сторон и во многих связях, есть и немедицинское название. Оно, как и название душевной болезни «с агрессией», пришло из языка, тоже редко пополняющего современный международный лексикон. Апартеид, на языке африкаанс, означает «раздельное проживание». В практике южноафриканской жизни апартеид — синоним тотального насилия на социальной и расовой почве. В контексте же международного права — это тягчайшее, уголовно наказуемое преступление против человечности. Фильм Бен Барки — это диагноз и свидетельское показание, это описание и анализ, но еще и протест против того, что в самом прямом и точном смысле слова есть сумеречное состояние западной цивилизации, ее багровый закат.

«Амок!» — многокрасочная лента не только потому, что цветное кино — негласный стандарт нынешнего кинотворчества и кинопроизводства. Марокканский фильм не цветной, он даже, вспомним Эйзенштейна, не цветовой. Он именно многокрасочный.

Иногда журналисты, рецензенты, пишущие о картине, забывают о восклицательном знаке в ее названии, и произведение Бен Барки оказывается одноименным с известной новеллой Стефана Цвейга. Однако, по всей вероятности, авторы обозначили восклицание сознательно и с полным на то основанием. Во-первых, за ним — призывная интонация, своего рода клич борьбы, каким, по существу, от начала до конца воспринимается «Амок!». Во-вторых, за восклицательным регистром названия встает полыхающая атмосфера фильма — пламя политических страстей, раскаленная ненависть, окончательность столкновений. Вспомним: один

из классических романов XX века дал жизнь и классическому же фильму — «Гроздья гнева». Набатный заголовок. В африканском фильме уже не гроздья и не всполохи гнева, и вообще ничего, что имело бы узнаваемые очертания, открывало возможность сопоставления с известным. «Амок!» — это грозное извержение гнева, и если уж с чем сравнивать смысл и образ картины, то с проснувшимся после столетий спячки вулканом, неостановимо выбрасывающим из недр огонь, пепел, лаву.

Художественная материя ленты тем и похожа на расплавленную вулканическим жаром магму, что включает в себя многие и разные структуры. Здесь просматриваются и контуры семейной драмы, и намеки на конструкцию фильма-обозрения, и лобовая призывность агитки, и обоснованность, документальность политического фильма, и сочный жанризм, и фрагмент интеллектуального сюрреалистического зрелища (ученое экспозе патологоанатома и его препирательства с шефом жандармов о качестве поставляемого в морг «сырья» — неопознанных трупов чернокожих), и сцены, прямехонько относящиеся к тому ряду картин, что мы здесь, у себя, называем «производственными» (разве не так решена вся линия выступающего против апартеида и геноцида прогрессивного журналиста, от которого избавляются, прибегнув к услугам наемного убийцы?!). Трудно перечислить все драматургические, жанровые, стилевые «участия» в этом фильме.

Испепеляемый гневом, корчащийся от боли, распираемый множеством наблюдений и доказательств, марокканский фильм обнаруживает и удивительную внутреннюю цельность. Она зиждется прежде всего на последовательной политической позиции авторов, четко осознающих, что водораздел свободы и несвободы, насилия и человечности проходит не по расовому рубежу, а по рубежу классовому.

Путешествуя по кругам иоганнесбургского ада, простак Мэттью встречает черных героев и черных мерзавцев, видит белую нетерпимость к цветным и белую нетерпимость к белым, он разговаривает с черным священником, полагающим предотвратить насилие добротой, терпением, великодушием, и — со своей сестрой, промышляющей торговлей наркотиками. На его пути попадается воришка-негритенок, и он узнает о благородстве и мужестве белого журналиста, застреленного его, Мэттью, собственным сыном-подонком.

Эту пеструю, часто непредсказуемую, кровоточащую материю жизни и стремится включить в свой фильм Бен Барка. Если в плане содержания связующей скрепой является идейная позиция создателей картины, то ее художественной опорой воспринимаются песни великой Мириам Макебы. И ее голос, не аккомпанирующий фильму и не сопровождающий его, а силой своей, властью своей, простором своим зовущий вперед. Обещающий после тьмы — свет.

Ирина Рубанова

«Амок!»

«Альсино и Кондор»

(Никарагуа, при участии Кубы, Мексики, Коста-Рики)

События, подобные никарагуанской революции, закономерно становятся историческим материалом для художественного творчества — кинематографического в том числе. Завершившаяся победой героическая освободительная борьба сандинистов против кровавой диктатуры Сомосы — не только вдохновляющий стимул и идейный ориентир для многих произведений искусства, появляющихся в сегодняшней Никарагуа, но и та народная эпопея, которая сама по себе дает для них невымышленную сюжетную канву.

Как у нас в стране после славного Октября, как на Кубе после победы повстанческой армии «барбудос», в Никарагуа документальный экран первым отразил переломный момент в исторической судьбе свободного отныне народа, его борьбу за новую жизнь, начало ее созидания.

Уже самые первые достижения молодой кинематографии Никарагуа были отмечены международным признанием. Так, на VI Ташкентском кинофестивале 1980 года, менее чем через год после победы национально-освободительного движения, никарагуанский короткометражный фильм, представленный Институтом кино имени Сандино, — «Киножурнал № 2» получил почетный диплом и приз, учрежденный журналом «Латинская Америка», как «произведение, отражающее борьбу народов латиноамериканского континента за социальный прогресс и независимость».

Необходимо подчеркнуть, что в Никарагуа национальное киноискусство своим зарождением непосредственно обязано революции. Антинародный сомосовский режим на протяжении длительного времени сознательно превращал страну в потребителя суррогатов с задворок североамериканской «массовой культуры», то есть псевдокультуры. С этой целью никарагуанского зрителя постоянно одурманивали потоком самых низкопробных, самых пошлых лент, поставляемых голливудским конвейером. Строительство нового национального кинематографа надо было начинать фактически на пустом месте...

Руководителям свободной Никарагуа чуждо чувство национальной ограниченности. «Ника-

рагуанская революция принадлежит не только Никарагуа, но и всей Латинской Америке, всему миру», — говорил министр культуры республики Эрнесто Карденаль. Неудивительно поэтому, что молодая революционная культура использует в своем развитии опыт других стран и опирается на интернациональную поддержку. Знаменательно, что первый полнометражный игровой фильм Никарагуа «Альсино и Кондор», демонстрировавшийся в конкурсной программе XIII Московского международного кинофестиваля, как раз и создан при участии и братской помощи мастеров кино трех латиноамериканских стран — Кубы, Мексики и Коста-Рики. Об этом с чувством благодарности сообщил на пресс-конференции в Москве генеральный директор Национального института кино Никарагуа режиссер Рамиро Локайо. «Опыт работы над этим фильмом, — сказал Локайо, — имеет особое значение для Никарагуа. Впервые в нашей истории трудовой народ создал полнометражную художественную ленту. Я с полным основанием говорю «народ», потому что его жизнь и борьба стали основной темой нашей картины и потому что жители районов, где проходила работа съемочной группы, оказывали нам непосредственную помощь».

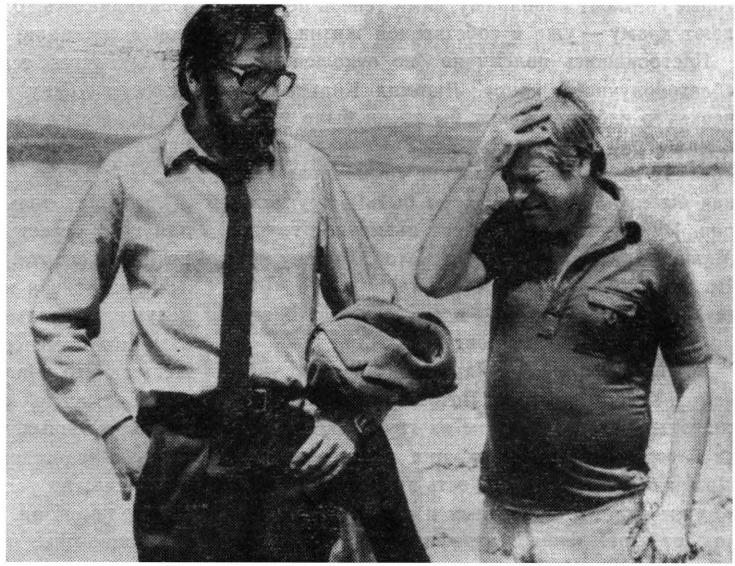
Картина «Альсино и Кондор» поставлена известным чилийским режиссером Мигелем Литтином, признанным мастером, творчество которого тесно связано с прогрессивным течением в кинематографии Латинской Америки — «новым латиноамериканским кино».

В тот период, когда у власти в Чили находилось правительство Народного единства, Литтин создал яркую ленту, основанную на хроникальном материале, — «Земля обетованная», в которой отражена история подавления народных выступлений в Латинской Америке в 30-е годы. Заключительные кадры этой картины, в свое время также показанной на Московском фестивале, стали независимо от воли автора иллюстрацией к последующим трагическим событиям — военно-фашистскому перевороту в Чили осенью 1973 года. Ныне Литтин работает в эмиграции. Его последний фильм снят на земле Никарагуа.

Для творчества Литтина характерен эпический стиль. Однако на этот раз режиссер задался целью отобразить эпос народной войны против режима, главари которого являются марионетками империализма США, прежде всего через образы и судьбы двух персонажей: маленького никарагуанца, мальчика Альсино (его хорошо сыграл соотечественник героя, школьник Алан Эскивель) и американского военного летчика Кондора. Эти два образа-символа контрастно противопоставляются в художественной структуре ленты.

...Деревенский мальчик Альсино мечтает научиться летать — свободно, как птица, чтобы, паря в бескрайнем пространстве, ощущать дуновение ветров и воздушные течения, чтобы увидеть с высоты свою землю, ее леса, горы и реки, ее людей. Мечта его наивна, но чиста и возвышенна. Кондор уже умеет летать: он отлично владеет «крылатой машиной», военным вертолетом. Но он поднимается в воздух только для того, чтобы содействовать совершению зла, высматривая расположение партизанских баз, для того, чтобы убивать людей, находящихся на земле. Иносказательный смысл обоих образов ясен, их сопоставление и противопоставление помогли Литтину и его коллегам раскрыть языком кино эмоциональное содержание бурных процессов, сотрясающих сегодня Латинскую Америку. А сама фабула ленты дает представление о том, какой была война, решившая судьбу Никарагуа (хотя действие и разворачивается в неназванной стране). В сюжетную канву ленты органично вплетаются странствия Альсино по родной земле — и тогда маленький, знакомый ему с детства мир деревушки раздвигается до масштабов родины, подводя и нас к постижению пережитой ею трагедии, ее надежд на лучшее будущее. В сознании Альсино наивные мечты о полете уступают место пониманию того, что вся его страна отныне становится свободной, как птица, и что даже он, деревенский мальчишка-горбун, в состоянии помочь ей обрести свободу.

Серго Микоян



«Равновесие»

(Болгария)

Синее море — отсюда и до горизонта. Рыбачьи сети серебрятся на колышках — сушатся. Идут по пустынному пляжу двое — Он и Она. И все до рези в глазах красиво. Романтично. Как в кино...

Это, впрочем, и есть кино. Вон в кадр попал диг — это его лучи сияют ярче солнца. А вон там, у камеры, хлопочет Режиссер — это он соорудил из земных предметов неземную красоту. А вот и Сценарист, бородатый, с пронзительным взором — это он все придумал, всю эту историю, от начала до конца — лучше придумал, чем в жизни.

Узнать эту замечательную историю, однако, нам будет не суждено. Мы интуитивно чувствуем (не без помощи авторов), что снимается на берегу моря очередная, очень типичная лирическая белиберда, где душераздирающие недоразумения легко уладятся и все завершится вполне благополучно.

Больше романтических, равно как и лирических, красок в картине не будет. В кино как в кино — а режиссер Людмил Кирков, поставивший фильм «Равновесие», предпочитает говорить о реальных проблемах земных людей. И стилистику выбирает жесткую, жестокую даже по отношению к героям, не оставив, кажется, ни одного потаенного уголка в их душах. Вместе с драматургом Станиславом Стратиевым Кирков выстроил свою картину полемично по отношению к «благополучному кино». Ко всяческой творческой самоуспокоенности и самодовольству.

Он выстроил ее предельно честно. Герой фильма, Сценарист, в котором зритель узнает популярнейшего болгарского актера Георгия Георгиева-Геца, будет хмуро наблюдать за съемками собственной картины, понимая, что сотворил не более чем очередную киносказку. И даже прозвучат слова о неудовлетворенности, о творческих терзаниях, о том, как хорошо бы, наверное, все переписать заново и все изменить. Но ничего он менять не будет, потому что спокойней снимать стандартную киноисторию, где все заранее уравновешено — и слезы, и улыбки, — чем беспокойно искать равновесия в реальности.

Композиция ленты многослойна, она складывается из разнообразнейших ретроспекций. Постепенно деловитые фигуры участников съемочной группы, увиденные нами в первых кадрах, обрастают биографиями и судьбами, люди, ко-

торые снимают кинодраму, сами теперь переживают драму — уже в собственной жизни.

Настроившись полемично по отношению к «благополучному кино», Людмил Кирков подчеркнуто избегает каких бы то ни было указующих перстов. Вот ведь даже центральных героев его драмы наше сознание «выкадровывает» как бы случайно — могли бы быть и другие герои. Ну, скажем, не шофер съемочной группы Милко, а осветитель или оператор. Почему нет? Но мы уже едем рядом с Милко в его «Волге» — едем в город, и — в его юность. В этой роли — Павел Поппандов.

Вот Милко в школе. Парень как парень, увлекается боксом, дерется. Потом армия, работа — сначала на заводе, потом на грузовике. Осколки биографии. Что нас в них настораживает? Может быть, вот эта легкость в решениях, в смене увлечений, и жизненных и любовных? Словно от рождения атрофированы какие-то нравственные тормоза, крепи, устои. Впрочем, как мы уже заметили, фильм избегает излишней тенденциозности, тем более ярлыков. Парень как парень...

Его жена Елена. Ее поразительно играет Пламена Гетова. Самая драматичная судьба фильма. Потому что Елена — цельный человек, и ей суждено страдать острее — она не умеет приспосабливаться ко лжи.

Ложь, которой теперь, после замужества, оказалась густо оплетена ее жизнь, приводит Елену к самоубийству.

Третью сторону «треугольника» образует Мария (Екатерина Евро) — ассистентка режиссера в съемочной группе, эффектная, неотразимая, змея-искусительница и последнее легкое увлечение Милко.

«Треугольник» в фильме, впрочем, не имеет четких геометрических очертаний. В конце концов, не то важно, попадается ли на пути слабого запретный плод, а то, готов ли он устоять. Во имя близкого человека. Во имя сострадания или истины. Во имя равновесия в себе — того, которого так всем нам не хватает. И которого так хочется добиться...

Душевная коррозия, поразившая Милко, находит свое выражение в поступках, кажется, самых обыденных, понятных и простительных. Накапливаясь, однако, они ведут к нравственной деградации, к пропасти.

Разумеется, если человек способен осознать всю ее глубину.

Милко уже не способен. Он будет жить и после катастрофы, так и не поняв до конца, что же, собственно, произошло.

Страдают только те, кто внутренне честен, для кого переступить невидимую границу равнозначно смерти.

Не настаивая на выводах, не формулируя их в душеспасительном резюме, фильм предлагает нам, тем не менее, образец скрупулезного художественного анализа. Его итоги взывают к нашей внутренней совести, требуют от нас ревизии собственных моральных принципов. Способность к нравственным компромиссам, говорят нам, качество распространенное. Но оно и есть начало коррозии.

... Равновесие не может найти и Сценарист, которого мы встретили на старте фильма. На его глазах прошла драма из жизни, и закончилась она трагедией. Пробудит ли в нем пережитое потрясение художническую честность? Отвагу говорить о жизни правду и ничего, кроме правды?

Принесет ли оно искомое равновесие? Или, подобно наркотику, лишь усыпит душевную тревогу?

Вот центральный вопрос, которым задаются авторы новой болгарской ленты. Узловой вопрос отношений искусства и действительности.

Валерий Кичин

«Доктор Фаустус»

(ФРГ)

Едва ли не в каждой рецензии, посвященной фильму западногерманского режиссера Франца Зайтца «Доктор Фаустус» — по одноименному роману Т. Манна, отмечалась исключительная трудность его экранизации. Этот совершенно справедливый и очевидный тезис нуждается, однако, в некоторой расшифровке. Манновский роман действительно архисложен по своей структуре и интеллектуальной наполненности. Но европейская классика богата произведениями не менее сложными — «Братья Карамазовы» Достоевского, «Жизнь Клима Самгина» Горького, «Процесс» Кафки... В случае с «Доктором Фаустусом» особую роль играет его определенная «антиизобразительность», хотя он и создан человеком, виртуозно владевшим словесной живописью. Сам Томас Манн вспоминает, что его близким хотелось, чтобы он «дал увидеть по крайней мере героя рассказа... наделил его психологической индивидуальностью, наглядно его показал». Писатель отказался это сделать: «Тут надлежало соблюдать величайшую сдержанность во внешней конкретизации, которая грозила сразу же принизить и опошлить духовный план с его символичностью и многозначительностью». На авансцену выдвигался чисто духовный образ, почти лишенный «внешнего вида, зримости, телесности» [1].

Структура манновской книги двойственна, даже противоречива. Это роман с присущими ему художественными атрибутами: вымышленным сюжетом, интригой, образностью. Но это в значительной мере и философский трактат наподобие беллетризованных диалогов Платона. Можно спорить, насколько органично соединено в «Докторе Фаустусе» живое романное действо с философскими рассуждениями о политике, этике, теологии. Но для нас сейчас проблема в другом. Способен ли современный кинематограф в принципе «поднять» столь грандиозную конструкцию, какой является книга Томаса Манна? Ясно, что это вопрос не экранного времени. Зайтц сделал свой фильм для кино. Он идет чуть более двух часов. Вероятно, не составляет труда развернуть его для телевидения — в «энное» количество серий. В телевизионной версии можно было бы подробнее изложить биографию героя, восстановить опущенные боковые сюжетные линии. Но перейдет ли это количество в необходимое качество? Вряд ли! Думается, на сегодняшнем уровне эстетического развития аудиовизуальных средств задачу адекватного воспроизведения *такого* романа полноценно решить нельзя. Для ее решения необходимо этот уровень кардинально поднять, найдя принципиально новые художественные методы и приемы экранизации сознания, мира идей. Будучи в потенции искусством неисчерпаемых возможностей, кино, однако, еще не родило своих Достоевского и Томаса Манна...

Франц Зайтц не замахивался на глобальные задачи. Он поставил фабульно связанные

[1] Манн Т. Собр. соч. в 10-ти т., т. 9. М., 1960, с. 260.

одна с другой сцены по роману «Доктор Фаустус». Как, кстати, и до него поступали многие кинематографисты, обращаясь к литературным первоисточникам сходного уровня сложности. Что ж, это право режиссера. И нам надобно судить о его экранизации, исходя не из абстрактных максималистских норм, а из нее самой, памятуя, что за тип экранизации нам предложен.

Фильм Зайтца — это повествование о композиторе Адриане Леверкюне, увиденном преимущественно глазами его товарища детских лет, а затем и почитателя, Серениуса Цейтбойма. Тому, человеку доброму, честному, неглупому, но и вполне рядовому, выпала редкая участь пройти жизнь бок о бок с гением. Серениус — в этой роли замечательно органичен актер Ханнс Цишлер — любит Адриана истово и бескорыстно, хотя многое и не понимает в его духовных исканиях. Не понимает и не принимает их большинство людей, с которыми сталкивается Адриан Леверкюн, особенно в зрелые годы.

Гений — одинок. Буржуазное общество враждебно и чуждо ему. Эта манновская мысль четко и последовательно проводится в фильме, чему в огромной степени способствует английский актер Джон Финч — Адриан Леверкюн. Выбор исполнителя на главную роль, быть может, самая большая удача режиссера. Финч ушел от соблазнов демонически-мистической трактовки своего персонажа. Актер благородно сдержан, естествен, прост даже в самых фантасмагорических сценах. И в то же время он впечатляюще передает фанатическую одержимость Леверкюна, его внутреннюю сосредоточенность, неординарность. Пророк! Пройдет время, и Серениус будет постоянно вспоминать о мрачных предсказаниях и предчувствиях Адриана, наблюдая, как коричневая чума нацизма неумолимо заражает Германию. В фильм — и это отвечает духу манновской поэтики — включены хроникальные кадры первой и второй мировых войн. Хроника раздвигает рамки повествования, вводит судьбы героев в исторический контекст. Антифашистская направленность фильма Зайтца несомненна.

Однако, на мой взгляд, режиссер без достаточных оснований исключил ряд существенных социально-психологических мотивировок адриановского пакта с дьяволом. По фильму получается, что Адриан обменивает душу на сверхталант музыканта. И только. Но, по роману, этот союз — результат духовного кризиса художника, потерявшего веру в добро и справедливость и запутавшегося в софистике идеалистической философии и модернистской эстетики. Он бежит от жизни в лоно холодных догм и умозрений, куда увлекает его «декадентский черт».

Не случайно, по-видимому, художественно самым слабым в фильме является образ дьявола. Он не только излишне «телесен», чего так опасался Томас Манн. В исполнении Андре Хеллера дьявол выглядит оперным Мефистофелем из постановки провинциальной труппы. Но это не вина актера. Образ, как и вся важнейшая тема сделки с дьяволом, концепционно не продуман, не проявлен.

Вероятно, картине Зайтца можно предъявить и другие претензии. Явной данью коммерческому кино являются, например, сцены в публичном доме. Они затянуты и не отличаются вкусом. Однако в целом фильм «Доктор Фаустус» заслуживает поддержки, что и выразилось в решении жюри XIII Московского международного кинофестиваля, присудившего ему «серебро». Это первая серьезная экранизация великого творения Томаса Манна. Первая и, надо надеяться, не последняя.

Евгений Громов

«...На асфальте коней пасла»

(Чехословакия)

«...На асфальте коней пасла» — такое название картины Штефана Угера, представлявшей в конкурсе кинематографию Чехословакии, зрителям может показаться несколько странным. Между тем оно не только выражает суть характера главной героини и смысл данного произведения, но и отвечает пафосу ряда чехословацких фильмов последних лет.

Кинематограф Чехословакии ныне, быть может, особенно пристально вглядывается в ситуации, которые можно было бы обозначить как сугубо повседневные. Однако в них, в этих ситуациях, содержится конфликтный заряд, требующий серьезного внутреннего напряжения личности, обострения ее нравственного слуха, стойкой верности избранным принципам. Экран поэтому не столько отражает и отображает поведение человека, сколько высвечивает его побудительные мотивы и, как правило, сложный конгломерат чувств, владеющих героем, — будь то человек взрослый, зрелый или лишь начинающий самостоятельную жизнь, вступающий в новые связи с обществом. Сложность психологического состояния героя таких фильмов объясняется в первую очередь тем, что он выходит не на ту дорогу, где указателями направления являются благонадежный «здравый смысл» и привычная «житейская мудрость»: жизненным компасом служит стремление к внутренней свободе, к самой возможности «пасти коней на асфальте». Правда, за возможность эту приходится платить, нередко — немалой ценой, в том числе и ценой собственных ошибок. Но зато в испытаниях и трудностях человек обретает опыт, который, будучи его личным достоянием, неизбежно становится и частицей общего социального опыта, а следовательно, на какой-то дистанции продвигает общество вперед.

Йоганке Иовшевой, героине картины «...На асфальте коней пасла», приходится как бы заново пережить свою судьбу, чтобы, поверяя ею судьбу дочери, извлечь и горькие, и добрые уроки. Парадокс положения, в которое силою обстоятельств поставлена Йоганка, состоит в том, что дочка, рожденная вне брака, оказывается такой же «соблазненной и покинутой», как в свое время она, ее мать. И теперь, желая иначе повернуть личную жизнь Павлинки, уберечь ее от людской молвы, от дурных последствий, передовая, эмансипированная женщина, сумевшая в прошлом достойно одолеть обрушившиеся на нее невзгоды, во что бы то ни стало стремится «организовать» дочери замужество, непременно сыграть пышную свадьбу — пусть даже с первым попавшимся и явно сомнительным

женихом. Зато будет, «как у людей». Правда, логика характера героини, сила истинных убеждений берут свое, и то, что задумывалось Йоганкой поначалу всерьез, превращается едва ли не в фарс. Ситуация драматическая оборачивается другой, комедийной стороной. Сама же Йоганка переживает как бы обратный путь к себе, к той внутренней гармонии, которая не снисходит свыше, а обретается в нелегкой борьбе.

Не сугубо практические житейские уроки извлекает героиня в итоге из собственной судьбы; мудрый философский взгляд на жизнь — вот что становится результатом личного опыта.

Сценарий, написанный исполнительницей главной роли, актрисой Милкой Зимковой (в его основу легли три новеллы из сборника рассказов Зимковой, вышедшего в 1981 году под тем же названием, что и фильм, и удостоенного в ЧССР премии за лучшую книгу года), открывает в семейном сюжете проблематику гораздо более широкого толка, чем, вероятно, в первую очередь и объясняется интерес к картине, тот горячий прием, какой был оказан ленте чехословацкими зрителями. Речь идет о преодолении противоречий, которые существуют между общественным, социальным, служебным положением женщины в современной социалистической действительности и шлейфом старых представлений о ее правах и обязанностях, о границах ей дозволенного. Согласитесь: проблема не умозрительная, недаром она все чаще и чаще становится предметом художественного исследования кинематографистов многих стран.

При этом авторы фильма толкуют ее расширительно — не только в пределах «женской темы», а подвигая зрителя на размышления о том нравственном постулате, который позволяет человеку пойти наперекор утвердившимся догмам и, веря в себя, смело бросить вызов неблагоприятным обстоятельствам.

Известную остроту постановке вопроса придает то, что создатели картины не пытаются утешить зрителей возможностью идиллического итога. В обоих случаях — и в истории матери, и в происшедшем с дочерью — нет благополучного исхода: Йоганка так и остается одна, нет рядом с ней того крепкого мужского плеча, на которое можно было бы опереться, Павлинке тоже не светит счастье в ее вынужденном замужестве... Но это отнюдь не придает рассказу пессимистический оттенок — не повороты частных судеб, а характер жизненной философии определяет настрой, общую атмосферу фильма.

Штефан Угер, один из известных мастеров словацкого кино, всегда склонный к реалистическим подробностям быта на экране, к аранжировке действия национальными обычаями, и здесь пристрастен к детальному изображению бытовой среды. Вместе с тем режиссер делает попытку выйти за ее рамки — в пространство метафорического воплощения материала. Когда это удается (во многом с помощью Зимковой-актрисы, органически соединяющей в своей игре и достоверность житейской «прозы», и высоту романтической мечты), фильм получает дополнительную эмоциональную энергию и убедительность мысли. Ведь не для того только, чтобы показать уязвимость стародавних устоев и привычек, несостоятельность позиции, делающей уступки мещанской морали, снимали авторы свою картину. Им важно было подчеркнуть устремленность человека к высокому идеалу, его способность собственными силами отринуть все то, что мешает личности утвердиться в подлинных ценностях бытия.

Именно таков внутренний путь героини фильма «...На асфальте коней пасла».

Подобный моральный итог встречаешь и в других произведениях чехословацкого киноискусства о современности, где непростой процесс познания действительности, столкновения с нею является для героев процессом их нравственного возмужания и духовного роста.

Нина Игнатьева

«Письмо из Морасана»

(Сальвадорский Фронт национального освобождения имени Фарабундо Марти)

В начале 1982 года, когда так называемая «предвыборная кампания» в Сальвадоре подходила к концу, американские военные советники при антинародном правительстве решили, что наступил благоприятный момент для решительного наступления на силы Фронта национального освобождения имени Фарабундо Марти. Подготовка к крестовому походу против патриотов сопровождалась предоставлением американцами марионеточному правительству новых миллионов долларов, новой военной техники, созданием бригад «коммандос» для полной ликвидации революционного движения по всей стране.

На бойцов Фронта должны были быть обращены бомбовый и пулеметный удар с воздуха и полная огневая мощь всех наземных родов войск.

И произойти это должно было в Морасане.

●

Трудно найти в программе короткометражных фильмов XIII Московского МКФ картину более четкую по драматургии, чем «Письмо из Морасана», более лаконичную по отбору материала и более емкую в каждом ее кадре. Материал для фильма составлял 39 часов экранного времени, из которого в картину вошло... 38 минут. То есть из каждого часа оставалось менее одной минуты. Вдумавшись в эти цифры, можно представить не только объем усилий коллектива, работавшего над фильмом, но и его безжалостность по отношению к собственному, дорогой ценой доставшемуся материалу, стоившему немало крови и в переносном и в буквальном смысле слова. Ведь время от времени на экране мы видим фронтовых операторов, их ассистентов, звукооператоров в самом центре сражений — на видимом фоне беспощадных ко всему живому и неживому разрывов и на звуковом фоне невидимых, но отчетливо слышимых посвистов пуль, воя мин и снарядов. Невольно думается: что́ они испытывали, когда смотрели отснятую пленку на экране и после всего этого оставили в фильме шестидесятую часть своего материала! Урок мужества — и боевого, и кинематографического.

«Письмо из Морасана» свидетельствует о могучей впечатляющей силе кинематографического оружия, когда оно находится в честных и умелых руках. Предельна точность композиции. Короткий пролог: в телерадиоцентр патриотов пришла посылка с отснятым материалом, а в

сопроводительном письме из Морасана фронтовые кинооператоры скромно спрашивают коллег из центра: «Можно ли из этого смонтировать фильм?» Первый эпизод — подготовка к сражению, второй эпизод — бой, третий эпизод — после боя. Финал фильма: снова радиотелецентр — заканчивается монтаж фильма.

«Письмо из Морасана» радует доверием к родовым средствам документального кино, прежде всего к изображению в кадре. В фильме сорок четыре машинописные строчки дикторского текста, практически одна строка на минуту экранного времени. Их хватает, чтобы сообщить зрителю всю необходимую информацию.

Есть в картине еще одно драгоценное качество. Она продолжает кинолетопись борьбы за свободу сальвадорского народа, является очередной ее страницей. Несколько раз кинокамера останавливает наше внимание на лице одного и того же подростка. И вдруг проблеск в памяти: два года назад мы видели этого бойца еще мальчиком, это его после гибели отца принимали в ряды ФНО. А сейчас с экрана смотрит не по возрасту суровое и возмужалое лицо. Суровое детство и проходящая в сражениях юность преждевременно сформировали жесткую скульптуру этого лица. Только глаза мальчишески молодые. И думаешь, ведь им противоестествен этот суровый, сосредоточенный взгляд.

«Письмо из Морасана» касается еще одной очень важной темы. Экран запечатлел, как дети ходят в школьные классы, под которые приспособлены фронтовые палатки. Старшеклассники идут в школу с оружием. Во время уроков оно находится рядом с каждым из подростков. Эта деталь потрясает: для этих детей быть при оружии так же привычно, как ходить в школу с тетрадкой и учебником.

Позже становится понятно, почему авторы картины так расщедрились на портреты молодых бойцов крупным планом. Мы увидим в картине и глаза пленных, пустые или растерянные, наполненные страхом, осознанием обмана. В самом конце фильма глаза этих же пленных выразят рождение мысли — пришло время переоценки ценностей.

... 7 августа, 5 часов утра. Бойцы ФНО выходят на подступы к городу. Как пригодились запечатленные на экране военные учения в Морасане! Полная внезапность. И в результате уже в час тридцать пополудни противник сдался. В эти минуты и показали авторы фильма страх и растерянность солдат правительственных войск, чувство обреченности на их лицах.

В расположение лагеря ФНО прибыли представители Международного Красного Креста. Им передавали 52 пленных. Прежде чем начать погрузку в машины, у пленных спросили: нет ли среди них желающих продолжать борьбу, но уже на стороне народа. Двенадцать человек решительно шагнули вперед, чтобы вступить в ряды революционной армии.

Идут последние строки кинописьма авторов фильма о Морасане своим товарищам: «...пришлите нам пленку и сигары. С приветом! Секо и Марабилья».

Кинолетопись борьбы за свободу продолжается...

Виталий Волков

«Над Бейрутом чужие облака»

(ООП—НДРЙ, при участии СССР)

Случай редчайший, когда студенческой работе был присужден Золотой приз на столь представительном киносмотре, каким является Московский международный фестиваль. К тому же и детское жюри конкурса во Дворце пионеров на Ленинских горах назвало этот фильм лучшей картиной о борьбе за мир. Советские зрители уже могут увидеть его, он идет на наших экранах.

Речь идет о дипломной работе выпускника ВГИКа из Народной Демократической Республики Йемен Фаделя Мутлака. Многое знаменательно в этой работе. Начиная с того, чьими усилиями она создавалась. С того, как менялся режиссерский замысел в момент встречи документалиста со своими героями, с жизненными фактами, положенными в основу фильма.

Молодой йеменец творческим итогом своей жизни и учебы в СССР решил сделать фильм о радости детства в нашей стране, о счастливых улыбках малышей и подростков. С этой целью он отправился в Артек.

Понятно было желание молодого йеменского документалиста запечатлеть вместе с советскими детьми их сверстников из других стран мира и, в частности, тех, чье детство проходит не под мирным небом, а среди разрывов бомб, среди пожарищ и руин.

Шрамы на хрупких телах палестинских и ливанских ребят, ставших инвалидами после израильских бомбежек, увидел Мутлак в Артеке. И это заставило его отойти на время от прежнего замысла и создать фильм об агрессоре, способном обратить против детей самое современное оружие.

В кинохронике есть кадры, которые, раз увидев, невозможно забыть, от которых содрогаются сердца и бунтует разум. И вот новое киносвидетельство — обвинение в варварском, массовом убийстве людей, учиненном израильскими агрессорами и их американскими пособниками, — кадры из фильма «Над Бейрутом чужие облака». Они сняты несколькими камерами в разных местах в разное время. В фильм вошли вместе с кинокадрами воспитанника ВГИКа Самира Нимера и Мухамеда Амада, для которых кинокамера стала оружием в борьбе их народов против американо-израильской агрессии, съемки, проведенные советскими операторами О. Арцеуловым и А. Кулиджановым в те трагические дни, когда варварская агрессия израильской армии имела целью разгромить палестинских патриотов, даже если для

этого понадобилось бы стереть с лица земли ливанскую столицу.

Бомбы и снаряды обрушились на город, в котором вместе со своими отцами и матерями весь этот кошмар переживали дети.

Фадель Мутлак включил в свой фильм именно эти кадры не только потому, что они были сняты бесстрашными хроникерами прямо под огнем, не только из-за их художественной выразительности. Но и потому, что эти кадры принадлежат советским документалистам, представителям страны, которая протянула братскую руку помощи героическому народу Палестины. Вот политическое содержание художественных критериев режиссера при отборе пленки. А кинокамерам операторов С. Пластинкина и Ю. Орлова принадлежат съемки советских, ливанских и палестинских детей в Советском Союзе, в частности в Артеке. Так проявил себя в фильме интернациональный характер борьбы с империализмом. И, думается, не случайно, а, напротив, закономерно то, что совместные усилия по созданию этой ленты возглавил А. Кочетков — художественный руководитель мастерской ВГИКа, где выросли и сформировались молодые кинодокументалисты разных стран. Символично, что на посту профессора ВГИКа он сменил безвременно ушедшего из жизни Р. Кармена, вместе с которым создавал в качестве оператора политический кинорепортаж о борьбе за свободу народов «пылающего континента». Так славные интернациональные традиции советской кинопублицистики находят свое продолжение сегодня.

Всякий раз, возвращаясь мыслями к экрану, физически ощущаешь, будто стреляют в тебя, и чужие горе и боль становятся твоими. Потому что нет более ужасающей и возмущающей человеческий разум мысли, чем мысль об убийстве ребенка.

... С воем проносятся над городом самолеты, сеющие смерть и разрушение... Вздымаются в небо клубы дыма и огня... Рассыпаются дома от взрывов, погребая под обломками мирных жителей. И детей, детей, детей...

И вот те из них, кто чудом выжил в этом аду, они — в Артеке, чутко вслушиваются в тишину, будто боятся услышать в ней страшные звуки канонады.

Автор фильма сам комментирует происходящее на экране.

...4 августа 1982 года на Западный Бейрут было сброшено 280 тысяч бомб и ракет. ...Все госпитали Западного Бейрута уничтожены. ...В больницы превращены школы и подвалы. ...Израильские агрессоры прекратили подачу воды, запретили ввоз продовольствия.

Вот что мы видим и слышим в этом кинорепортаже, которому безусловно предстоит стать еще одним свидетелем обвинения на грядущем «суде народов».

От метра к метру снятой пленки, от кадра к кадру этого фильма растет тревога. То, что довелось испытать ливанцам и палестинцам за 79 дней и ночей израильского вторжения, — все это касается каждого человека на Земле. В этой борьбе нет географических границ, рубеж разделяет мир надвое — на агрессоров и тех, кто борется с ними. Фильм четко обозначил линию сегодняшних баррикад.

... Есть в картине один, на мой взгляд, удивительно важный эпизод: дети палестинских беженцев в редкую минуту затишья играют посреди развалин. Думается, что этими кадрами киножурналисты выражают страстное человеческое желание и твердую уверенность: над Бейрутом рассеются облака из пепла и засияет мирное, чистое небо.

Николай Ващенко

«Канто генераль» — всеобщая песнь»

(ГДР)

Бывают фотогеничные лица, а есть люди, у которых не только сказанные слова, но каждый жест, поворот головы, поза полны значения, говорят о масштабе их личности. Таким был, к примеру, Пикассо. К таким людям принадлежит греческий композитор и общественный деятель Микис Теодоракис.

Теодоракис за дирижерским пультом не только интерпретатор искусства — он сам по себе искусство. Камере не нужно ухищрений, чтобы драматизм, героика, высокая патетика «Канто генераль» — его программного сочинения на текст поэмы Пабло Неруды — стали не только слышимой, но и зримой музыкой человеческой пластики.

«Канто генераль» назвал свою картину Йоахим Чирнер, режиссер из ГДР; и если у «Всеобщей песни» два автора, то в фильме два героя — Микис Теодоракис и Пабло Неруда. Сюжет его строится на пересечении двух биографий людей разных поколений, разных континентов, но общей борьбы и сходной судьбы, в которой общественные потрясения века становятся личной биографией, а личная биография — искусством. «Канто генераль» возникла сначала как поэма, потом как оратория (сначала на бумаге, потом в оркестре), а затем была продолжена зримой летописью времени, представленной в фотографиях и хронике. Мы видим обоих героев от младых ногтей и до тех лет, когда их уже знал весь мир.

Правда, кинодокументы испанских событий или чилийского путча, кадры похорон Пабло Неруды, как бы сильны они ни были сами по себе, уже широко прошли по экранам, хорошо знакомы зрителю и не заключают в себе новизны, в то время как греческая хроника, возвращая нашу память к известному, впервые показывает его воочию. Кадры бывшего концлагеря «Дельта» на острове Макронисос обретают прошлое благодаря письмам и записям Теодоракиса. Но самое живое и подлинно документальное свидетельство в фильме — короткая пленка, снятая (почти «пиратски») на острове Цатуна, месте ссылки Теодоракиса. Конкретность быта этого малого селения с его мощенными камнем улочками, простонародными кафе как бы удостоверяет своею житейскостью абсолютный смысл музыки бывшего узника.

Здесь, в провинциальном захолустье, где одни жители острова помнят опального композитора и музыку, доносившуюся из его жилища-тюрьмы, а другие — вроде старого фашиста, некогда осуществлявшего слежку за Теодоракисом, — предпочитают доживать в неведении его мировой славы, вдруг ощущаешь и корни его искусства, и направленность, и смысл всей его жизни, выраженный в самом заглавии поэмы Неруды, избранной для оратории: «Всеобщая песнь».

Всего три раза Теодоракис встретился с Нерудой лично — не много, но и не так мало для нашего бурного столетия. А настоящая их встреча — оратория, которая звучит в фильме (премьера 1981 года в Берлине), где частное и конкретное действительно становится «всеобщим» — обо всех и для всех.

Майя Туровская

«Вверх ногами»

(Польша)

«Идем дальше»

(Югославия)

На следующий день после торжественного открытия XIII Международного кинофестиваля в концертном зале «Россия» во Дворце пионеров на Ленинских горах в обстановке более скромной, но ничуть не менее сердечной открылся девятый фестиваль фильмов для детей. Международное жюри под председательством писателя, члена-корреспондента Академии педагогических наук Анатолия Алексина приступило к просмотру конкурсной и внеконкурсной программ фестиваля.

Наш детский фестиваль имеет репутацию внимательного ценителя достижений мирового кинематографа. Я помню, с каким воодушевлением единогласно в 1977 году был присужден главный приз австралийскому фильму «Мальчик и океан». Приз детского фестиваля был одним из первых фактов признания нового феномена — австралийского кинематографа. Это теперь достижения австралийской кинематографии прочно вписали ее в новейшую историю кино. А совсем недавно никто и не слышал о существовании такого кино.

В этот раз лидерство трех фильмов — советского, польского и югославского — было совершенно очевидным. Они превосходили остальные во всем — и в мастерстве, и в важности проблем, очерченных вниманием авторов.

Польский фильм «Вверх ногами» и югославский «Идем дальше» получили Серебряные призы фестиваля.

Золотой приз жюри присудило советскому фильму «Мужское воспитание».

Безрадостные пейзажи фабричной Силезии — излюбленная среда в фильмах известного польского режиссера детского кино Станислава Ендрыки.

В фильме «Вверх ногами» черные горы отвалов отработанной породы с первых секунд настраивают зрителя на что-то тревожное. Хотя поначалу все трогательно и просто. По крутому откосу идет парень, играет на тромбоне, приплясывает вокруг девушки, чьи волосы золотятся в лучах закатного солнца. Только вдруг оказывается, что девушка не слышит музыканта, она — глухонемая. Впрочем, такая ли это драма для двух влюбленных?

Мир детства, показанный в фильме, лишен лубочной приглаженности. Еда скудна, дети мечтают о простой вещи, которая может сделать их счастливыми, — о футбольном мяче. Но для них мир все равно полон чудес. Достаточно встать на руки, чтобы увидеть его вверх ногами.

«Вверх ногами»

«Идем дальше»

Действие фильма — 1939 год, до и после вторжения фашистов в Польшу. Простые факты обыденной жизни окрашены поэзией, то лирической, то философской, то трагической. Дух поэзии Юлиана Тувима и Станислава Галчинского витает над полунищими домами силезских рабочих, шлейфом вьется за компанией подростков в их горестях и радостях.

Знаменитые довоенные футболисты — кумиры поселковых ребятишек, — какое счастье сбегать за бутылкой водки, а потом тайно передать ее объекту восхищения. Старый, истрепанный футбольный мяч — сколько радости от него ребятам! Пустырь у особняка фабриканта преобразился в спортивную арену. Но вот беда, мяч перелетел через ограду. И вредный лакей со сладострастным наслаждением прокалывает его ножом. Месть лакею будет страшной. Ребята сделали тряпичный мяч, вымочили его в канализационном колодце, на длинном шесте донесли и перекинули через ограду особняка, точно попав в серебряный кофейный прибор на белоснежном сервировочном столике.

Глухонемая девушка выходит замуж за веселого тромбониста. Ребята смотрят на свадьбу с улицы. Они в ссоре с девушкой все из-за того же проклятого мяча. Но девушка выносит ребятам вкусный свадебный пирог в знак примирения.

Из таких простых впечатлений и слагаются воспоминания о детстве — бедном и тем не менее радостном начале жизни. Иногда эти воспоминания печальны. Старик шахтер пасет свою козу на хозяйском лугу. Это запрещено, старика гонят, пугая выстрелами. И это кончается смертью старика. Смерть только фиксируется детским сознанием как нечто тягостное, но не имеющее к детству никакого отношения.

Но мало-помалу в течении событий возникает внутренняя связь, крепнет тема, события, незначительные сами по себе, обретают смысл в возникающей на наших глазах структуре драмы. Игры детей вначале лишь касаются подлинных сложностей жизни, у детства свой собственный мир, свои законы, свои правила. Когда вся жизнь трагически перевернулась вверх ногами после прихода фашистов, дети не сразу поняли, что произошло. Им все еще кажется, что за детские шалости они получат и наказание, соответствующее тревогам и заботам взрослых о них, детях.

Но жизнь предлагает другие правила. Старая еврейка-лавочница изредка балует ребят гор-

сткой леденцов из большой стеклянной банки. Эти леденцы большое лакомство. Фашисты уводят еврейку. Прощаясь, она раздает ребятам леденцы. Но ребята знают, что лавочницу ждет смерть, а от приговоренных к смерти нельзя принимать подарки. И все-таки они берут эти леденцы и сосут воображаемые сладости, а настоящие зажаты в потных кулачках, спрятанных за спиной: пусть старая еще хоть немного побудет в неведении своей страшной судьбы.

Под окном тромбониста дети нарисовали карикатуру на Гитлера, висящего вверх ногами на виселице. Этого достаточно, чтобы за тромбонистом пришло гестапо. Взрослому в мире взрослых может грозить смерть. Надо выручать невинного человека. И, преодолев некоторые колебания, дети всей компанией идут в гестапо признаваться в шалости. «Это у нас такая игра, — объясняют они офицеру. — Мы встаем на руки, и все переворачивается». Они даже встают на руки перед офицером, чтобы наглядно показать, как безобидно то, что они делают играя. Офицер ласково кивает детям, после чего отдает распоряжение:

— Ликвидировать!

И страшный финал фильма пронзает, как удар ножа. В перевернутом кадре — трое детишек. Их волосы поднялись дыбом, потому что они висят вверх ногами на виселице, поставленной фашистскими палачами на фоне тех же черных отвалов и закопченных фабричных труб, где началось наше знакомство с их беспечным детством.

В работе режиссера Станислава Ендрыки лирическая нежность соединяется с профессиональной честностью. События показаны кратко и ясно. Характеры детей вылеплены с четкой определенностью. В показе среды нет никакой умиленности, и все-таки это мир детства с его чистыми красками.

В фильме много предметных деталей, помогающих эмоционально воспринять нехитрый, бедный быт рабочего поселка и превращение быта в трагедию. Простые мелодии фильма, то грустные, но нежные, то трагические, сплетаются в фильме в единую форму. Думаю, что это фильм из тех, которые надолго остаются в сознании людей, помогая отличить добро от зла, скромную истину от поблескивающей фальши, правду от нарядной риторики.

Для народов, испытавших на себе трагедию войны, память о ней всегда будет нравственной. Как бы горек ни был комок в горле, как бы тяжки ни были воспоминания, к ним надо обращаться, чтобы помнить, как един был народ в годы испытаний, какие резервы доброты и мужества выявлялись в неслыханные по тяжести, казалось, безнадежные времена.

Поэтому военные годы, когда смерть носилась в воздухе, и послевоенные, когда голод сжимал свои костяшки вокруг горла, еще долго будут побуждать художников выражать свои мысли и чувства, вдохновлять их на произведения, произносящие приговор злу прошлого и предостерегающие от зла и беспечности в будущем или настоящем.

К этим временам обращаются и те, кто пережил их лично, и те, кто вырастил из семян чужих воспоминаний в своей душе мир прошлого, неразрывно связанный с миром настоящего. Таков югославский фильм «Идем дальше». О фильме режиссера Здравко Шотры хочется спорить, о нем невозможно не думать после просмотра. Он восхищает не только щедростью таланта, но и активной гражданской позицией художника.

В начале фильма есть такой эпизод. Молодой партизан приходит в школу учителем.

— Встаньте, у кого родители в плену! — предлагает он десятилетним ребятишкам.

Часть класса встает.

— Встаньте, у кого родственники убиты!

Встает другая часть класса.

— А если дядя убит? Или свояк, вставать? — спрашивают дети.

— Встаньте.

Теперь стоит весь класс, кроме одного мальчика.

— У меня отца в лагере убили. Но я думаю, он жив, — говорит мальчик. Учитель берет его за плечи и поднимает. Теперь стоит весь класс. А напротив — пленный немец, посланный в школу подсобным рабочим.

И вот весь класс во дворе школы кидает в пленного грязью. Он покорно терпит. Как

это, педагогично? Режиссер убежден. Мы вместе с ним следим за тем, как постепенно в маленьких душах, искореженных войной, пробуждаются естественная доброта и человеческая солидарность. И когда, прожив с детьми трудный сорок четвертый год, немецкий крестьянин по фамилии Шопенгауэр возвращается в лагерь, все ребята прощаются с ним, как с другом.

«Идем дальше», — говорит фильм, как будто мельком касаясь то одного, то другого аспекта вздыбленной войной жизни маленького югославского городка в трудном сорок четвертом году. Всюду очереди, всего не хватает. Велосипед — это большая ценность, поросенок — целое богатство. Дети выкармливают поросенка, а когда он становится боровом, умелец Шопенгауэр закалывает его под плач детей. Потом на наших глазах из свинины делают колбасу и сосиски, топят в котле сало. По старинному обычаю одаривают миской с потрохами дома соседа слева и соседа справа. Потом все вместе едят до отвала. Педагогично? По-моему, да. Учитель влюблен в медсестру. Они целуются на глазах учеников, и весь класс приходит на бракосочетание, чтобы поставить свои подписи в качестве коллективного свидетеля со стороны жениха. Педагогично? Да. Вся школа состоит из одной комнаты, в прошлом кабачка. Одна стена так и занята деревянной стойкой. И педагогика в этой школе «партизанская», необычная, ведь нормы новой жизни только создаются. Учитель, казалось бы, недопустимо уничтожает дистанцию между собой и учениками. Возможна при этом педагогика? Возможна, говорит режиссер.

— Пусть ребята не называют меня писуном, — просит один мальчик. Он мочится по ночам.

— Я тоже однажды обмочился, — говорит учитель. Выстрелил первый раз из пистолета. Смотрю — все штаны внизу мокрые.

Ребята хохочут. Напряжение конфликта разрядилось.

Конечно, Драган Николич, исполнитель главной роли, — большая поддержка режиссеру. Без его удивительного обаяния и убедительной доброты фильм нельзя себе представить. Вместе с автором сценария Слободаном Стояновичем и режиссером мы следим за чередованием коротких, ярких эпизодов.

— На смерть! — осуждают пособников фашизма жители освобожденного городка.

— На смерть! — кричат в городском театре жители города и дети вместе с ними. Так было. Так судили предателей.

Режиссер не агитирует за самосуд. Он показывает юным современникам, как это было в далеком-далеком прошлом, целых сорок лет назад. И хочет, чтобы дети поняли, насколько сложно было то время, насколько правы были люди, победившие в смертельной схватке. И как важно было выплеснуть из себя остатки ненависти, выдрать страх, рабство и необходимую жестокость военного наследия.

Фильм разворачивается как повесть, где одна новелла вплетается в другую. Один характер высвечивает грани другого. Неустоявшийся, шатающийся быт резко прочерчивается штрихами трагедии. Юмор неожиданно застывает в оскале смерти. Такова новелла о партизанской бабушке. Учитель, вернувшийся с войны, остался сиротой. Все его родственники убиты фашистами. Кажется, осталась в живых только бабушка. Она где-то в партизанском отряде и должна приехать с эшелоном раненых партизан.

Учитель вместе с классом встречает бабушку, они ждут худенькую старушку. А появляется грузная, крепкая бабка с большим пистолетом за поясом. Вдобавок она и не бабушка учителю. Бабка быстро и прочно обосновалась в школьном дворе. Покрикивает на пленного немца и на учителя. Но жизнь ее проходит в ожидании письма от внука, единственного оставшегося в живых из большой семьи, уничтоженной фашистами. Наконец это письмо приходит. Но в нем не привет, а извещение о смерти внука. И бабушка не выдерживает этого удара. На глазах у детей она стреляет в себя из пистолета.

Конечно, это лишено традиционной педагогической заботы о неокрепших душах детей. Но как еще заставить детей принять к сердцу трагедии, которые для нас, взрослых,

близки, как вчерашние, а для них, детей, далеки, как нашествие Наполеона на Россию?

Как внедрить в души детей идеи и образы фильма, связанного с родной историей, с судьбой своего народа? Приходится считаться с тем, что ковбои и бандиты на сверкающих автомобилях вырываются на первый план и своей агрессивностью берут в цепкие объятия воображение подростка.

В этой ситуации я за «партизанскую педагогику» фильма.

Не лишне отметить, что активность режиссерской позиции подкреплена хорошей культурой пластического мышления. Скажем, в самом начале фильма учитель в военной форме приходит в класс. И начинает разбрасывать по углам свою солдатскую одежду, пока не остается в рубашке. Ребята удивлены и возбуждены непонятным поведением нового учителя. А мы развитием зрелищного образа эпизода вовлечены в ту радость освобождения от войны, которую испытывает учитель.

Таких пластических выдумок в фильме немало. Многое в нем и несовершенно или непривычно. Но фестивали, между прочим, ценны именно тем, что дают трибуну нетрадиционному взгляду и этим помогают развитию кино. В данном случае мы встретились с ярким, обещающим многое талантом Здравко Шотры и его сотрудников.

Наша пресса уже писала о «Мужском воспитании», и я уверен, еще не раз обратится к фильму, подробно анализируя его, ибо он того заслуживает. Мне же говорить о фильме из Туркмении особенно приятно. Один из режиссеров, Усман Сапаров, — выпускник мастерской, которую я веду на Высших режиссерских курсах. Сценарий, где он был соавтором писателя Чары Япана, и фильм, поставленный им вместе с режиссером Я. Сеидовым, все время находились под заботливым взглядом курсов. Естественно, мы рады, что наш ученик достойно подтверждает квалификацию постановщика.

Это была тщательная и трудная работа, потому что среда фильма, на первый взгляд, бедна и лаконична: один мальчик, один старик, стадо овец и почти безжизненная пустыня. Как тут не потревожиться за будущего зрителя? И на первых порах авторы пробовали расцветить сценарий боковыми эпизодами. Были в сценарии и дружба с девочкой, которая жила неподалеку от старика и мальчика, был еще и беспутный старший брат, гоняющий по пустыне на мотоцикле. Оказалось, однако, что внимательная разработка главного конфликта в системе зрелищных образов способна наполнить фильм глубоким содержанием и без привлечения расцвечивающих мотивов.

Единодушное одобрение международного жюри, далекого от туркменских степей и проблем чабанов, подтвердило, что зрелищная конкретность и убедительность фильма помогают созреть высокой метафоре, близкой всем людям: человек любит свою родину и заботится о ней, как бы сурова она ни была.

Образ фильма раскрывается в развитии конфликта: мальчик и пустыня. Нежный, любимый мамой и многочисленными сестрами, мальчик отправлен на лето к деду-чабану. Все не нравится ему в пустыне. Все враждебно, одиноко, пусто. Нищая растительность, глупые грязные овцы, безрадостные песчаные холмы, монотонный ветер и волчий вой, пугающий по ночам. Мальчик хочет домой, он в пустыне, как в плену. Но будни неуклонно вовлекают его в трудовые заботы. И постепенно пустыня теряет пугающий, враждебный облик.

Надо ехать за водой. Это далеко, мальчик забрался на верблюжий горб. Он плывет над холмами. Вдали белеют каменные кряжи, как старинные города, и мальчику кажется, что он предводитель несметных войск, ждущих его приказа. В просторах пустыни он ощутил величие. Вечность и древняя история народа ветрами пронёслась мимо него, пока чуть задев.

Из колодца в автопоилку перестала поступать вода, которой поят овец. Нужно устранить неисправность.

Мальчик, пытаясь преодолеть страх, неумелость, помогает деду укрепить привод. Он и не знал, что способен на такое. Не знал он раньше и то, как радостно человеку испытать себя, чтобы сделать что-то доброе.

Он не замечает, как растет в нем уважение и к себе, и к людям. И как желание быть мужественным становится органической потребностью.

Но вот наступает главное событие — окот овец. В бурю, ночью, под вой почуявших поживу волков, под блеяние обезумевших от страха овец мальчик одного за другим спасает новорожденных ягнят. Когда он смотрит на них, едва стоящих на нетвердых ножках в яме, мы верим, что эту ночь он не забудет никогда и она во многом определит его жизнь. Но это только начало. Все главные испытания впереди. Буря ускорила окот отары, его ждали через два дня. Надо немедленно ехать на базу, сообщить об окоте. Это предстоит мальчику. Дед будет принимать новорожденных, а мальчик должен один ночью, ориентируясь по звездам и приметам, ехать на ослике. По враждебной пустоте. Это страшно. И действительно опасно. Но от этого зависит судьба ягнят, которым он только что сам помог появиться на свет. Лишь на рассвете мальчик приезжает на базу. И первое, что он слышит, — отчаянное блеяние ягнят, и видит маленькие шкурки со следами крови, развешанные на заборе для просушки. Так вот зачем нужно было мчаться через ночь! Чтобы ягнят вовремя превратили в каракулевые шкурки!

Мальчик в отчаянии кидается назад. Он приезжает и пытается выпустить овец и ягнят из загона, выгнать их в горы, чтобы люди с базы не добрались до них. Но ягнята мирно пасутся на лугу, беспечно прыгают около матерей. Никто не хочет никуда бежать.

Бежит мальчик прочь из этих мест. Он почти без сил подбегает к поезду на маленькой станции. Но проводник не пускает его в вагон. У него нет билета, и он даже не знает, куда хочет ехать. Мальчик залез в пустой товарный вагон, заснул. Проснулся он от сообщения радио. Ожидается буря. Надо приготовиться к ней всем овцеводам. Значит, и его отару ждет новая беда. И мальчик возвращается к деду, к отаре. Туда, где он нужен, где его ждут и любят. Где он уже многое понял из суровой правды жизни и суровых, но неизбежных законов ее. И мы понимаем, что Родина вошла в сердце маленького человека. Это показано без умиленности, без нарядных приукрашиваний и жеманных умолчаний. Рассказана история суровая и нежная, простая и драматичная.

Даже из этого краткого пересказа понятно, что главное в фильме увидено, а не услышано. Документальная точность камеры, скромность и жизнеподобие мизансцен лишь подчеркивают обобщающий смысл неслышно возникающей метафоры. Однако неторопливость фильма кажущаяся. Когда надо сталкивать ритмы повествования, режиссеры обнаруживают профессиональное умение и творческую волю. В монтаже нет задержек. Кажется, что все функционально, только рассказ интересует режиссеров. Но мы успеваем заметить все: и то, что показано как будто мимоходом, и то, что на миг укрупнено детально. «Мужское воспитание» оказалось сложным испытанием для кинематографистов. Но они его выдержали, и это внушает уверенную надежду на их дальнейшее творческое развитие и новые победы.

Три месяца спустя после московского киносмотра пришла еще одна радостная весть, связанная с этим фильмом: жюри Международного кинофестиваля в Мангейме — столь же единодушно, как и жюри XIII МКФ в Москве, — присудило картине «Мужское воспитание» главный приз фестиваля за лучший режиссерский дебют...

Александр Митта

«Зима наших надежд»

(Австралия)

В первых же кадрах австралийского фильма «Зима наших надежд» мы знакомимся с Робом Макгрегором. Вернее, с одним из двух Робов Макгрегоров. Один Роб — нынешний — преуспевающий владелец книжного магазина, и другой, моложе на десять лет, студент. И хотя, конечно, это один и тот же человек, время неузнаваемо изменило его дух, взгляды, пристрастия.

Теперешний Роб воплощен актером Брайаном Брауном. Тот, давнишний, предстает со страниц дневника его бывшей подружки Лизы Блейн.

Контраст разителен.

Итак, в конце 60-х герой наш приезжает в Сидней из провинциального захолустья, поступает в университет, где с головой окунается в пьянящую атмосферу студенческой вольницы. Нам не дают понять, что именно выдвинуло Роба в лидеры молодежного движения протеста, какие личные его качества предопределили взлет. Но мы узнаем: без него не проходила ни одна демонстрация протеста — и против коррупции властей, и против грязной войны во Вьетнаме. Молодой красивый бунтарь... Он просто не мог не стать кумиром для девчонок-сокурсниц. Лиза Блейн, одна из его пассий, прилежно вела дневник, где фиксировала романтический облик и ультрареволюционные деяния обожаемого «предмета», снабжая восторженные заметки наивной хипписткой символикой.

«Зазор» в десять лет оставлен за кадром. А в кадре — загорелый, подчеркнуто атлетичный мужчина с манерами человека, никому ничем не обязанного и знающего себе цену. Его дом в респектабельном сиднейском пригороде нашпигован дорогой электронной чудо-техникой, на стенах — моднющая абстрактно-«гиперреалистическая» графика. Достаток обеспечивает ему безбедное существование, приятный досуг в кругу друзей, осознание собственной значимости. Словом, нынешний Роб Макгрегор — воплощение успеха, реализованная мелкобуржуазная мечта. И что-то в его облике, манерах, взгляде невольно раздражает. Может быть, натужная корректность нувориша, невозмутимость, «стеклянность» взгляда.

Завязка сюжета обманно предвещает детек-

тив. Лиза Блейн, та, что вела дневник, покончила жизнь самоубийством. Узнав об этом, Роб пытается выяснить причины трагедии, впрочем, интерес его отчасти и не бескорыстен. Он прирабатывает журналистикой, может получиться сенсационная статейка. В поисках информации Макгрегор «выходит» на Лу, подружку Лизы.

Встреча их назначена в ночном баре. Этот район города освещен красным светом, здесь порок укоренен, как говорится, на законном основании. У Лу бледное, припухшее лицо, затравленный, тусклый взгляд. Больше всего она напоминает больного ребенка. Она действительно больна — пристрастие к героину губительно сказывается на ее физическом и душевном здоровье. Актриса Джуди Дэвис каллиграфически точна и поразительно достоверна в выборе драматических красок. Эта достоверность — и во внешнем облике героини, ее манере держаться и двигаться, и в удивительной способности исполнительницы донести до зрителя всю сложную гамму чувств, ту мучительную нравственную работу, которая происходит в душе Лу.

Было бы даже странно, если бы она не влюбилась в Роба. И Лу преображается... Общение с Робом всколыхнуло ее природный ум и любознательность, воскресило забытую нежность и грациозность.

А со страниц дневника той, что добровольно, по причине, так и оставшейся неизвестной, ушла из жизни, открывался Лу другой Роб, разительно непохожий на ее нового знакомца. Сравнение не в пользу последнего. Вспыхнувшая было любовь так же быстро гаснет. Да и что может дать ей, пробудившейся к новой жизни (каких нечеловеческих усилий стоило хотя бы «завязать» с наркотиками), открытой добру и свету, этот равнодушный ко всему и вся, самодовольный конформист? Бывший борец с «истэблишментом», а ныне олицетворение самого этого «истэблишмента».

Лу мечется, меняет квартиры и приятелей, ищет ответы на будоражащие ум и сердце вопросы. Как жить дальше? Как прежде жила? Нет! Как Роб? Конечно же, нет! А как? Где правда?..

Финал ленты запечатлел ее приход в лагерь демонстрантов. Лу в рядах пикетчиков с антивоенными лозунгами? Это может показаться неожиданным, если забыть о том, как часто отчаяние, загнанность ставили изгоев и люмпенов вроде Лу в ряды борцов с социальной и политической несправедливостью.

Реквием по утраченным идеалам. Отражение духовного неблагополучия капиталистического общества. Так можно обозначить круг вопросов, занимающих автора фильма Джона Дуигана. Он обнажил болевой нерв сюжета уже в первом титре, перефразировав заглавие романа Джона Стейнбека «Зима тревоги нашей». Вспомним: герой книги, Итен Хоули, выпускник Гарварда, интеллектуал и набожный христианин, перерождался в стяжателя, алчного торговца, не останавливающегося перед преступлением ради корысти. Дуиган так же безжалостно анатомирует современного западного интеллигента. И диагноз его не менее удручающ, чем стейнбековский. Молодежное движение 60-х, сотканное из противоречий, несшее в себе элементы и классовой борьбы, и псевдореволюционной позы, верило в возможности контркультуры переустроить общество и усовершенствовать человека. Реальность 70-х перечеркнула этот новейший миф. Переболев радикализмом, вчерашние леваки вроде Роба Макгрегора «сменили вехи», вернулись в лоно «общества потребления». После оттепели наступала зима...

И последнее. В авторскую концепцию — она прочитывается достаточно ясно — вторгается «субъективный фактор» в лице замечательной актрисы Джуди Дэвис; она играет столь остро, п р е д е л ь н о, что перетягивает внимание на свою героиню, драматургия дает незапрограммированный крен, и вырастает иная тема — сломанной, искалеченной судьбы. Трагедия одинокой души, мятущейся в поиске выхода из мрака, страждущей света и любви. Тем самым звучание фильма переводится в иной эмоциональный и смысловой регистр. Размыкается круг безысходности. Лу обретает надежду. После зимы обязательно наступит весна..

Олег Сулькин

«Гравий», «Наследники»

(Австрия)

Как в параллельном монтаже, стыкуются в памяти впечатления от двух фильмов, показанных кинематографистами Австрии.

...Объектив камеры скользнет по прибранной, чистенькой мостовой пригорода Вены, по ухоженному изумрудному газону, окинет взором уютный многокомнатный коттедж, и тут-то электрическим разрядом в этой атмосфере комфорта, судорогой, разрушающей мнимое спокойствие городского пейзажа, — флаг со свастикой над входной дверью... («Наследники», внеконкурсная программа).

...Некто Фридрих, немец, проживающий в Австрии, ругает антифашистов. Их чересчур усердное «копание в памяти», по Фридриху, только сбивает людей с толку, развивает у них болезненный комплекс неполноценности. Зачем, мол, сыпать соль на раны, к чему все эти страшные истории про газовые камеры и концлагеря? («Гравий», конкурсная программа).

Соседство цитат из двух фильмов обнаруживает знаменательное родство намерений их создателей, режиссеров Вальтера Баннерта и Лукаса Степаника. Эмблема со свастикой, бросившаяся нам в глаза, уже подсказывает тему волнующего разговора — речь идет о реанимации фашизма.

«Гравий» — монодрама, в центре которой образ женщины, Ханны. Однако авторское внимание то и дело смещается с характера героини к политическим дискуссиям. И это не случайно. Споры — не просто составная часть картины: дискуссионность проникает в стиль фильма, в котором автор до поры до времени деликатно прячет свое «я» за множеством точек зрения на проблемы, обсуждаемые героями. Дискуссия, как общая художественная норма фильма, служит ключом к характеру героини, постоянно пребывающей в состоянии изматывающего спора с самой собой. Ханна — еврейка, и для авторов ее национальность — важнейшее характеризующее начало, позволяющее нам острее ощутить смысл духовного кризиса, переживаемого героиней. Ханна живет с неизбывным ощущением причастности к трагическому прошлому своей нации — к годам антисемитского разгула фа-

«Гравий»

шистов, от которого пострадала ее семья. Озабоченность Ханны, увы, оказывается не беспочвенной — она усиливается при встрече с Фридрихом.

Взаимоотношения Ханны и Фридриха строятся режиссером по принципу противостояния, но это противостояние не столько двух характеров, сколько двух враждебно непримиримых идеологий.

Ханна — человек, живущий в постоянном действенном контакте с памятью. Памятью поверяется каждый ее поступок, без осознания трагических уроков исторического прошлого немецкой нации, с ее точки зрения, рассуждения о гуманизме бессмысленны.

Фридрих другого мнения. Аксиому, согласно которой фашизм и им содеянное — страшное преступление Германии перед человечеством, он не прочь превратить в софизм, мобилизовав всю мощь своего рафинированного интеллекта. Что такое война, концлагеря, миллионы убитых, если следовать логике Фридриха? Так, издержки, побочные явления идеологии, в свое время обладавшей громадной силой воздействия. То, от чего содрогается разум Ханны, да и любого здравомыслящего человека, оказывается, у кого-то без особого труда укладывается в сознании, может быть кем-то оправдано. Словом, перед нами тот особо опасный случай, когда интеллект, не корректируемый нравственностью, способен оправдать и гитлеризм...

Финал картины — сцена саморазоблачения Фридриха. То, что в теории пряталось за стройными доводами, на практике, на, так сказать, личной практике Фридриха обернулось элементарным насилием, Фридрих в грубом чувственном порыве хочет овладеть Ханной, и эта его попытка, мерзкая, унизительная, выглядит на экране чуть ли не прямым продолжением его доктрины. Наверное, и факт надругательства над Ханной тоже находит в его сознании некое «законное» толкование, кто знает.. Для Ханны же вспышка агрессивности Фридриха — последнее доказательство ее моральной правоты; окончательный разрыв с ним рассеивает ее смятение, приводит к еще более стойкому осознанию духовной независимости.

«Наследники»

...Другой фильм, другие герои, другая режиссерская интонация. Если Лукас Степаник в «Гравии» придерживается стиля по-документалистски свободного, то Вальтер Баннерт ведет повествование о «Наследниках» со строгой, чуть холодноватой аналитичностью: режиссер словно боится, что малейший выброс эмоций повредит доказательности его рассуждений. Фильмы разные, но внутренняя связь между ними очевидна. «Наследники» даже можно представить как своеобразный ответ Фридриху из «Гравия», испытывающему неудобство от «излишнего груза» памяти о не таком уж далеком прошлом. Баннерт и показывает нам, какими последствиями оборачивается отсутствие исторической памяти у молодого поколения. Герои фильма — подростки Томас и Чарли — не знают истины о прошлом, потому так легко принимают они на веру сожаления идеолога молодых неонацистов, некоего Норберта Фюрста, об «обиженном судьбой» Гитлере, которому «не хватило времени», чтобы осуществить свои планы по «оздоровлению» немецкой нации.

Невежество Томаса и Чарли позволяет им с легкостью усваивать извращенные сведения о событиях второй мировой войны, преподанные Фюрстом, — и вот уже мы видим некогда тихого буржуазного мальчика Томаса глумящимся над участниками антифашистской демонстрации, читающим «Майн кампф», расстреливающим «во имя чистоты нации» еврейского юношу. Совсем не случайно объектами

своей пропаганды Фюрст и иже с ним выбирают 14—15-летних подростков — людей с несформировавшимся мировоззрением, находящихся в таком возрасте, который характерен потребностью самоутверждения, осознания значительности своего «я». И личность нравственно глухая, идеологически дезориентированная, склонна поддаться искусу заявить о себе насилием.

Поражаешься, с какой скоростью, чуть ли не беспрепятственно, разрастается эта злокачественная опухоль, как множатся ряды подростков, наследников «гитлерюгенда», марширующих со свастикой на рукавах. Увиденное вызывает у режиссера не только гнев и осуждение, но и стыд, и сознание вины перед этими подростками, зараженными социальным пороком. Их положение, по сути, трагично: и Томас, и Чарли, выходец из низов, выброшенный на улицу безработицей, поначалу поистине не ведают, что творят.

Сюжет фильма «Наследники» — постепенная конкретизация явления неонацизма. В начале фильма идеологи типа Фюрста щедры на заверения в «гуманности» намерений их партии. К финалу весь этот грим постепенно смывается словно за ненадобностью, из-под него без всякого стеснения на нас смотрит циничное лицо фашизма. Мелькают кадры военного лагеря, где «наследники», идеологически обработанные в духе гитлеризма, под звуки фашистских маршей проходят строевую и огневую подготовку...

...История совершает еще один круг по горестно знакомой спирали. «Неужели?» — спрашивает режиссер. Этот его вопрос звучит настолько тревожно, что даже создается ощущение, что автор как бы теряется перед обилием ужасающих фактов зреющей социальной трагедии. Однако, суммируя впечатления от «Наследников» и «Гравия», понимаешь, что основное побуждение, которым руководствовались авторы этих фильмов, — чувство ответственности за современную Австрию, озабоченность ее будущим.

Петр Шепотинник

«Сделка», «Деньги», «Возвращение», «Пятницы вечности»

(Аргентина)

Программа, представленная Аргентиной на XIII Московском кинофестивале, познакомила нас с наиболее значительным, что сделано в национальном кинематографе в самые последние годы, с фильмами, имевшими успех и у аргентинской публики, и у критики, отечественной и зарубежной. «Сделка», «Деньги», «Пятницы вечности», «Возвращение» — все эти картины, кроме последней, выпущены фирмой «Ариес Синематографика Архентина», возглавляемой режиссерами Фернандо Айялой и Эктором Оливерой. Айяла, автор конкурсного фильма «Сделка», удостоенного Почетного диплома жюри, был гостем Московского фестиваля.

Показанные в Москве ленты хочется прежде всего назвать «актерскими». В первую очередь благодаря участию двух ведущих актеров сегодняшнего аргентинского кино: Федерико Луппи и Эктора Альтерио. Думается, участие этих незаурядных мастеров в серьезных работах национальной кинематографии вполне закономерно и знаменательно. О чем бы ни шла в них речь, на первый план неизменно выходит исследование человеческой личности во всей сложности выпадающих на ее долю конфликтов. Потому так велика здесь роль исполнителя, способного дать авторскому замыслу убедительное, зримое воплощение.

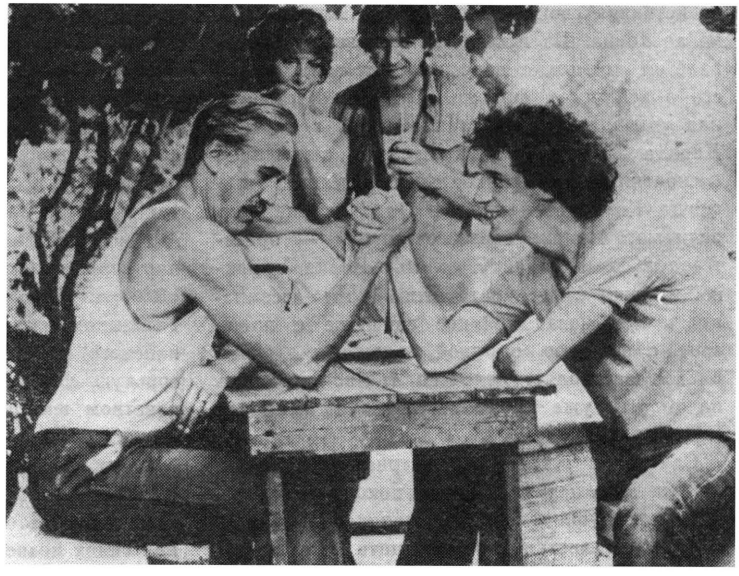
Запоминающийся образ рабочего, вступившего в неравный поединок с руководством компании, не желающей выплачивать причитающуюся ему страховку, создал Федерико Луппи в картине «Реванш» режиссера Аристараина. За исполнение этой роли он получил премию аргентинской критики 1981 года.

В «Сделке» Луппи во многом продолжает линию персонажа из «Реванша». Его Луис Бельомо, человек с сильным характером, гла-

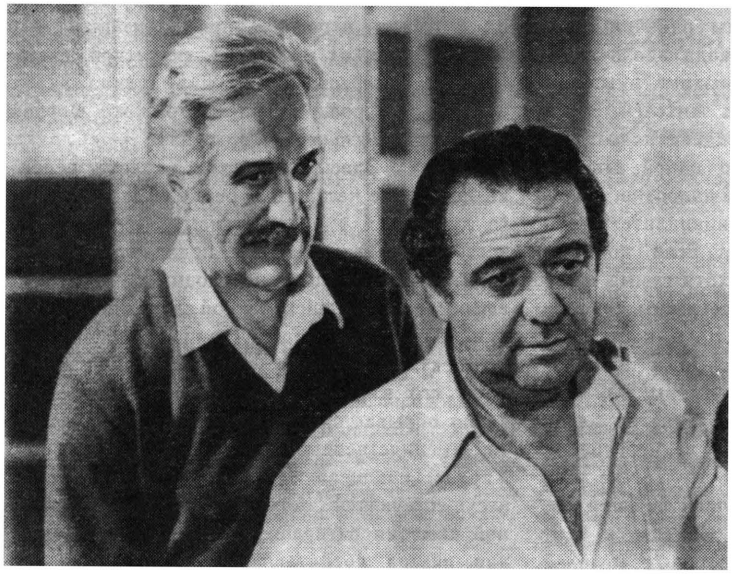
ва большой семьи, живет в одном из поселков в окрестностях Буэнос-Айреса. Завязка фильма — появление бригады рабочих, прокладывающих трубы водопровода вдоль главной улицы поселка. Вода позарез нужна в каждом доме, однако радость жителей, среди которых и семья Луиса, преждевременна: водопровод пройдет лишь по одной стороне улицы, а те дома, что стоят напротив, находятся в ведении другого муниципалитета, и в них все останется по-старому. Если, конечно, не дать взятку бригадиру. И хотя сумма взятки велика, обитатели домов согласны собрать деньги. Казалось бы, наглость и коррупция торжествуют победу. Но здесь-то и проявляется характер главного героя. Привыкший всего добиваться честным трудом, Луис не желает идти на компромисс. Ничто не переубедит его: ни поведение соседей, ни дружеские уговоры, ни мольбы дочери, ждущей ребенка, ни молчаливое осуждение жены. Он сам, в одиночку, будет неистово, до кровавых мозолей бурить скважину и все-таки добьется своего — из-под земли хлынет мощная струя вожделенной воды.

Позиция героя, сыгранного Луппи, благородна, но все же образ этого гордого упрямца кажется несколько прямолинейным — в жестких рамках заданной сюжетной схемы.

Более интересный материал сулила актеру центральная роль в фильме того же Фернандо Айялы «Деньги» (в оригинале — «Сладкие денежки»). Здесь он сыграл Карлоса, человека по натуре честного и порядочного, умеющего держаться с достоинством. Эти-то его качества как нельзя лучше подходят для роли подставного лица, необходимого крупным аферистам для рискованной денежной операции. Поначалу герой Луппи колеблется, но перспектива щедрого вознаграждения погружает его в состояние эйфории, которое внезапно обрывается катастрофой. Афера раскрыта, и единственным ответчиком оказывается Карлос, подписавший все фиктивные бумаги несуществующей «компании». Жанр социальной комедии раскрывает новые грани дарования актера, убедительно показавшего на примере своего персонажа, что нравственно сомнительный поступок неизбежно приводит человека к краху.



«Сделка»



«Деньги»

Если Федерико Луппи, актер с подчеркнуто мужественной внешностью, лепит характеры резко очерченные и однозначные, то Эктор Альтерио предпочитает в основном полутона, представляя своих героев раскрытыми как бы не до конца. На прошлом Московском фестивале он, возможно, запомнился тем, кто видел его в испанском фильме «Гнездо». Несомненная удача актера — главная роль в картине Давида Липшица «Возвращение», отмеченной несколькими международными премиями. Альфредо Козелли — «мистер Козелли», как его величают бывшие соотечественники — приезжает в командировку из Нью-Йорка в родной Буэнос-Айрес, оставленный им восемнадцать лет назад. Всякое свидание с прошлым, с юностью, с порой надежд и дерзких планов заставляет человека трезво взглянуть на то, что уже прожито. Это дано испытать и Альфредо.

Случайная встреча с Беатрис, которую он любил, всколыхнула давно похороненное в тайниках души чувство. У молодой, независимой журналистки восемнадцать лет назад, после государственного переворота, достало мужества остаться на родине. Альфредо же избрал другой путь. Да, он служит теперь в крупной промышленной корпорации и получает приличное жалованье. Да, вроде бы он не подвержен ностальгии. Но удалась ли жизнь? Может ли он сам назвать себя счастливым? Пожалуй, то, что переживает в эти мучительные минуты самооценки «мистер Козелли», точнее всего выражено в словах Беатрис: «Постепенно ко всему привыкаешь, перестаешь чувствовать, а когда тебя будят в таком состоянии, то становится больно...» Актриса Грасиэла Дуфау выступает достойной партнершей Альтерио; недаром ее работа в «Возвращении» удостоена главного приза на Гаванском фестивале «нового латиноамериканского кино» в 1982 году. Печальную и горькую историю они оба играют с тонким чувством юмора, а иногда и с нотками сарказма.

Краткая вспышка любви не принесет героям счастья. У Альфредо не найдется сил ничего изменить. Он послушно выполнит задание своих хозяев — дать заключение о нерентабельности аргентинского филиала амери-

«Возвращение»

«Пятницы вечности»

канской компании. Он, правда, осмелится попросить продлить срок командировки хотя бы на сорок восемь часов, но ему будет отказано. И он так же послушно и обреченно отправится в аэропорт. Дорожная пробка, несчастный случай разведут героев. Финальный кадр надвое разломит черта, по одну сторону которой окажется растерянный Альфредо, по другую — мечущаяся, как в клетке, Беатрис.

На трагической ноте обрывается фильм, где мотив встречи с утраченной родиной помогает авторам вскрыть весьма существенные черты духовной жизни целого поколения аргентинцев.

В откровенно юмористическом ключе играет Альтерио в «Пятницах вечности» режиссера Эктора Оливеры. Эту ленту критика связала с «магическим реализмом» — заметнейшим явлением латиноамериканской культуры. Конечно, перед нами — облегченный, развлекательный его вариант. Но действительно стилю картины присуще причудливое соединение фантастически неправдоподобного и достоверного, бытового. Перед актерами стояла нелегкая задача сыграть так, чтобы не нарушить этого хрупкого соотношения. Альтерио в роли призрака некоего дона Хервасио, не слишком праведно кончившего свою жизнь, но старательно искупающего грехи после смерти, блистательно с этим справляется. Изящная и смешная комедия Оливеры ненавязчиво утверждает торжество верной любви, чувства искреннего и светлого.

В последнее время в Аргентине снимается всего лишь двадцать фильмов в год, иногда даже меньше. Однако актерские и режиссерские работы, представленные на экранах нынешнего Московского фестиваля, свидетельствуют о больших возможностях аргентинского кинематографа, которые, будем надеяться, в дальнейшем окажутся реализованными.

Татьяна Ветрова

ЭКРАН ФЕСТИВАЛЯ

«Сержант Жетулио», «Голубой рай»

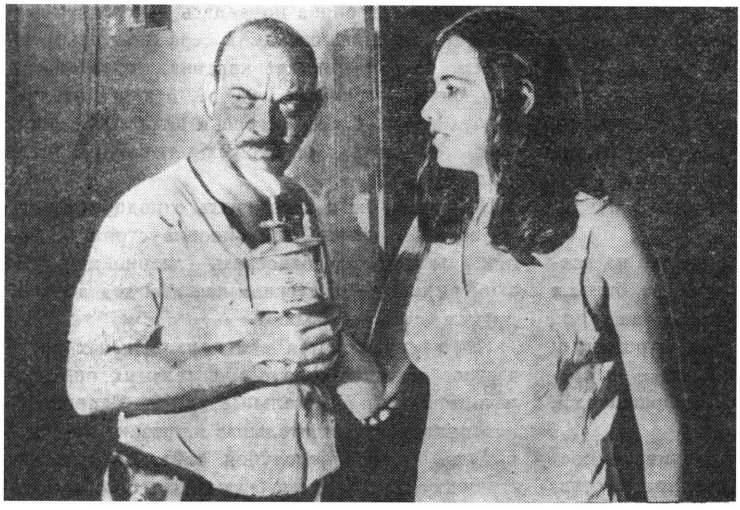
(Бразилия)

В темпераментном, обрушивающемся на нас, как страшный сон, фильме Эрмано Пенны «Сержант Жетулио» поражает не кошмарная ирреальность, а реальность и даже обыденность кошмара. Два конвоира обсуждают, не прикончить ли им заключенного, обсуждают это постоянно — ночью у костра, днем за обеденным столом; разговаривают об этом и с самим арестантом, сидя в машине, не спеша и не волнуясь, как о чем-то пустяковом. На счету у сержанта уже двадцать убийств, и отправить еще одного человека на тот свет для него труда не составляет...

События одноименного романа Жоао Убалдо Рибейро происходят в 40-е годы, но в картине приметы времени не выступают отчетливо. Простейшая фабула — сержант сопровождает арестованного из одного штата в другой — выявляет не привязанную к жестко определенным историческим событиям «ситуацию насилия», повторяющуюся вновь и вновь. И не удивительно при этом, что фильм, сделанный в манере подчеркнутой, порой натуралистической достоверности, вместе с тем звучит как притча: жестокая повседневность на экране заставляет содрогнуться, ибо обнаруживает свою историческую значимость, несет в себе обобщающий смысл.

Уровень фильма определяется во многом незаурядной актерской работой. Лима Дуарте создает настолько полнокровный образ дремучего монстра из бразильской глубинки, что кажется: между актером и его героем, сержантом Жетулио, нет никакого зазора. Однако исполнителю удается не только проникнуть в психологию подонка, но и обнаружить свое страстное презрение к нему.

За нагло изгиляющимся Жетулио угадывается целая система самоуправства, ярким представителем которой является в картине помещик, творящий у себя в фазенде все, что ему заблагорассудится. Не менее яркая в этом



«Сержант Жетулио»

смысле фигура — священник, расхаживающий с автоматом: этот христианский проповедник готов с легкостью простить сержанту его зверства...

Именно вера в неколебимость построенной на жесточайшем принуждении системы заставляет Жетулио не принимать всерьез произошедшую в стране смену власти, а вместе с тем и требование новой власти освободить арестанта. С маниакальной настойчивостью сержант будет продолжать бредовую одиссею, таща заключенного туда, где его уже никто не ждет, разражаясь монологами, оправдывая свою «идейную стойкость», устраивая душевный стриптиз, выворачивая наизнанку нутро обывателя, ни за что не желающего лишиться сладостной возможности повелевать: ведь свою значительность он чувствует только тогда, ког-

«Голубой рай»

да унижает достоинство другого человека, и один арестант для него — все равно что целый концлагерь...

Маленький крепыш Жетулио с налитыми кровью бычьими глазами трет лысый череп, напряженно размышляя, что делать с заключенным: везти или не везти его дальше — вот в чем вопрос... Что лучше — покориться приказу или поссориться со всеми?

Перед нами не что иное, как пародия на знаменитое гамлетовское «Быть или не быть...» Неистовствующий унтер — философ на свой лад, он по-своему последователен в стремлении «разрешить мысль», но его сознание — во власти уродливой, все человеческое извращающей идеологии.

В конце концов солдаты приканчивают сбитого с толку правительственной чехардой, ставшего неуправляемым Жетулио — система, породившая бравого палача, его же и убивает. Но фильм не оставляет сомнения, что, говоря словами Брехта, «еще плодоносить способно чрево, которое вынашивало гада»...

Суровый, не идущий ни на какие уступки коммерческим вкусам «Сержант Жетулио» продолжает лучшие традиции «синема ново» и старших мастеров бразильского экрана, обращавшихся к острейшим проблемам жизни страны.

Но есть в современном кинематографе Бразилии и другой полюс... Бескрайние золотые пляжи, бирюзовый прибой океана, живописные скалы, нависшие над лагунами, свежий бриз, поднимающий крыло свободно парящего над холмами дельтаплана — как непохоже это на удушливую атмосферу «Сержанта Жетулио»! На вопрос, что такое Бразилия, режиссер Антонио Калмон, не колеблясь, отвечает названием своего фильма — «Голубой рай». Он живописует райское блаженство прогулок по морю и вечеринок на берегу, роскошь богатых приемов и экстравагантных нарядов. С милым, как известно, и в шалаше рай — и три молодые парочки какое-то время живут нагишом именно в шалашах среди цветущей сельвы. Но кроме шалашей у них — виллы и автомобили, родители, имеющие солидные счета в банке. Правда, и тут есть обездоленный — сирота Папеу. Но у него наверняка появилась бы собственная яхта, благодаря успехам в серфинге, открывающем, как утверждает картина, путь наверх для юных бразильцев. Жаль, бедняга утонул, спасая героя, бросившегося в штормовое море, чтобы остудить пыл бурных любовных переживаний...

Не стоило бы и вспоминать о подобном опусе, если бы мощнейшая киноиндустрия Бразилии, пытающаяся завоевать латиноамериканский рынок, не выпускала каждый год десятки других, ему подобных.

Так выстраиваются два параллельных ряда: честное свидетельство о мучительных противоречиях жизни и сусальные грезы. Неприглядная правда и умилительные иллюзии. Кромешный ад пыток и «голубой рай». Тревога настоящих художников, умеющих наблюдать жизнь, и самодовольное спокойствие ремесленников, привыкших скользить по ее поверхности...

На фоне бездумно развлекательной продукции особенно четко выступает горькая правда, обжигающая нас в лучших эпизодах «Сержанта Жетулио».

Видас Силюнас

«Фрэнсис»

(Великобритания)

В прежние времена, когда героя надо было пожалеть, создатели фильма делали его ангелом. Добр, отзывчив, думает о хорошем, если и совершил ошибку, то из самых лучших чувств, а коли вышло совсем не так — попутали злодеи, подставили ловушку. Быть хорошим, несмотря на ужасные обстоятельства, значило быть их безропотной жертвой — и зритель готов был пролить слезу над небесно-голубым страдальцем. Сейчас не то — героя чаще норовят замаскировать под «антигероя», снабжают скверным нравом, заносчивостью, распространенными пороками... Но все это мигом отлетает от персонажа, как только мы осознаем, что он — тоже жертва, жертва неблагоприятных обстоятельств и, несмотря ни на что, несет свой тяжелый крест.

В последние годы это течение захватывает и жанр беллетризованной биографии реального, а чаще всего довольно знаменитого человека. Так, на XI Московском кинофестивале мы видели «Историю Дон Фрезер», работу австралийских кинематографистов (затем она вышла в советский прокат). Жизнь прославленной пловчихи, олимпийской чемпионки там предстала с закулисной стороны — мы увидели, чего стоят победы Фрезер, мы открыли, что пряталось за ее поражениями. За резкими, загадочными выходками почти что хулиганского толка разглядели напряженную, драматичную историю спортивной и неспортивной борьбы с другими и с самой собой. Историю хорошего, но неустроенного человека, потерпевшего крушение в мире суровом, совсем не добром. Сегодня, на новом фестивале, та же структурно-жанровая модель реализована в картине, сделанной британской

фирмой в США; ее поставил австралийский режиссер Грэм Клиффорд.

«Фрэнсис» — это история прославленной в 30—40-е годы актрисы американского театра и кино Фрэнсис Фармер. История по преимуществу опирающаяся на реальные обстоятельства реальной биографии.

Что безусловно удалось — грустная, впечатляющая метаморфоза от юного, чистого, окрыленного существа, с обычной щенячьей уверенностью, что мир лежит у тебя в кармане, что твой благородный ригоризм так всем по сердцу и так много стоит, — к горьким урокам, к печальным открытиям, к усталой зрелости незаурядного, но изрядно битого, опустошенного человека. К отчаянному бунту, к истерике на грани безумия, к самосжиганию алкоголем и наркотиками (когда, говоря словами поэта, «на Твой безумный мир ответ один — отказ»). И дальше, как в постскриптуме, — к фантастическому зрелищу Фрэнсис успокоившейся, респектабельной, благочинной, только что-то несколько заторможенной, как бы потерявшей себя... Ей сделали лоботомию. Бывшая скандалистка стала приличным человеком, но другим человеком. Сильный, бьющий по нервам эпизод, прекрасно поставленный, замечательно сыгранный Джессикой Ланж.

При всей пестроте жизненных событий, привлеченных в сюжет (одного мужа Фрэнсис мы успели, например, рассмотреть довольно подробно, второй только мелькнул, о третьем упоминается в диалоге — и так далее), тезисная часть происходящего выстроена с удивительной, поистине американской четкостью. С первой же сцены, когда на дискуссии о боге молоденькая Фрэнсис, еще ученица колледжа, позволила себе отстаивать атеистическую теорию, вспыхивают как бы оголенные провода конфликтного противопоставления: ты — и окружение, личность — и общество, индивидуальность — и регламентирующая сила общих вкусов, привычек, предрассудков. Сила, которой можно только уступить, с которой очень трудно бороться — она всемогуща, тысячелика, она раздавит в лепешку любого строптивца, буде он осмелится не по предложенной одежке протягивать ножки. В отличие от старой мелодрамы, где до слез и отчаяния жертву доводил единоличный злодей, воплощение всех пороков, здесь злодейская функция досталась многим, не всегда даже знающим о существовании друг друга. Киномагнат, решивший проучить своевольную актрису, подонок-журналист, торопящийся со своими услугами, хамы из полиции, головорез-вышибала... Ну, а мамочка, добропорядочная дама, мучающая дочь так, как никто никогда не мучил? Или чопорная, презрительная, насмешливая, глумливая, ржущая толпа, обязательное хоровое сопровождение всех скандальных сцен? Лица меняются, меняются социальные приметы или нравственные прописи этих посторонних свидетелей. Остается неизменной их функция — они представители «общественного мнения», они вслух или беззвучно, одним своим осуждающим взором, повторяют на все лады, на все голоса: «Стань, как все! Прекрати взбрыкивать! Что это ты о себе воображаешь! Ходи смирненько в общей упряжечке, а не то — хуже будет...»

Хуже уж некуда. Они (имя им поистине легион) не смогли оборвать атеистическую проповедь, не помешали поездке в Советскую Россию и громким, задиристым похвалам в адрес нашей страны, не приручили к голливудским нравам цивилизованных джунглей, не обратили, не перевоспитали, не запугали... Ну так довели до нервного истощения. И все-таки добились своего — вивисекцией, лоботомией, нравственной кастрацией характера. Что и требовалось доказать.

Все это благородно по мысли и поставлено чрезвычайно культурно — с психологическими тонкостями, с находчивой стилизацией временны́х пластов (не столько все-таки «под время», сколько «под фильмы» данного времени), с натуральной вещественностью старомодных интерьеров, с солидной добротностью операторской работы... И только потом, когда впечатление от просмотра рассеивается, невольно ловишь себя на желании полистать документальную биографию Фрэнсис Фармер — хорошо бы без беллетристических заплат.

Виктор Демин

«Ганди»

(Великобритания — Индия)

Фильм сразу ошеломляет объемами. Огромно — все. Внушительно — все. Длительность — три с лишним часа. Разумеется, широкий формат. Конечно, стереозвук. В кадре, переливающемся любыми цветами и оттенками великолепного «кодака», — бескрайние горчичные поля Индии, разлив священного Ганга, снятые с птичьего полета перенаселенные индийские города. Шестизначные цифры участников массовых сцен: 300 000! — такого, пишут в газетах, еще не знал кинематограф. Совместное производство Великобритании и Индии, прокат — США. Огромны капиталовложения в картину, огромны и кассовые сборы. Обширная, громкая (хотя и разноречивая) пресса. Пышные, торжественные премьеры в Дели, Лондоне и других столицах. Восемь (!) Оскаров, ежегодных премий Американской академии киноискусства (за лучшее кинематографическое качество, за режиссуру, за актерское исполнение, за сценарий и т. д.)

Словом, на заключительном просмотре XIII Московского международного фестиваля в переполненном Концертном зале «Россия» (а за сутки до того на специальном ночном просмотре для прессы, начало — 23.30) нам был показан истинный бестселлер, фильм-гигант, суперколосс, сверхсуперколосс...

И поначалу закрадывалось сомнение: а нужно ли? Нужна ли вся эта огромность скромнейшему Ганди, чья жизнь, отданная людям, была проповедью и подвигом самоотречения, самоограничения?

Но фильм втягивал, убеждал: нужно! Пусть возникнет (она тоже имеет смысл) диспропорция, своего рода парадокс: пусть все возможности, все масштабы, все чары и соблазны современного киноискусства будут поставлены на службу, отданы этой обаятельной фигуре, этому «чудаку» в домотканном рубище индийского крестьянина или странника, «хрупкому человеку, который потряс Гималаи», как в песне поют о своем Гандиджи индийцы. Ему, а не полководцам-завоевателям, не сластолюбивым монархам или авантюристам давних лет, к которым обычно так щедр западный биографический фильм.

Тем более что речь по справедливости должна идти не об одном лишь размахе или стоимости постановки, а о художественном уровне картины. Об освоенной в ней и продолженной кинематографической традиции, опыте социального, историко-революционного кинематографа, о школе Гриффита и Эйзенштейна. «Ганди» Ричарда Аттенборо, крепкого, опытного профессионала, не принадлежит к фильмам-открытиям, фильмам-экспериментам. Это фильм урожая, фильм жатвы. В могучих народных сценах, в многофигурных композициях «соляного похода» или триумфа у Красного форта узнаются уроки «Нетерпимости». В раздирающем душу эпизоде амритсарской кровавой расправы 1919 года (по приказу английского генерала Дайера там были убиты 1500 индийцев — женщин и детей) — трагический контрапункт «Одесской лестницы» из «Потемкина», этого начала всех начал народной драмы. Несколько поколений кинематографистов своими трудами и талантом подготовили для «Ганди» тот эффект непреложной достоверности, благодаря которому постановочный, художественный, «игровой» по своей рубрике фильм смотрится как подлинная хроника событий, не нуждаясь ни в интриге, ни в любовных перипетиях, ни в прочих гарантиях занимательности.

Глубокая серьезность и чувство ответственности обусловили драматургию (сценарий американского писателя Джона Брайли) — от нее многое зависит. Жизнь Ганди, долгую, насыщенную, слитую с судьбами его великого народа, нелегко уложить даже и в трехчасовое экранное время. Трудно адаптируется в кинокадре уникальная фигура, сочетающая в себе словно бы несочетающиеся свойства философа и политика, религиозного мыслителя, моралиста, погруженного в самоанализ и самосовершенствование, и общественного деятеля, кипящего в котле сиюминутных забот дня. Не утерять Ганди в многолюдстве национально-освободительного движения — с одной стороны, но и не замкнуть его в «ашраме» (обители) его внутреннего мира — с другой, авторам помогла уверенно взятая ими магистраль биографии героя.

Это «сатьяграха» Ганди, его нравственный принцип и одновременно тактика поднятой им народной борьбы против поработителей-англичан: «упорство в истине», ненасильственное сопротивление, несотрудничество и неповиновение британским колонизаторам. Для совместного англо-индийского фильма, родившегося в 1980-е годы (хотя Аттенборо вынашивал его замысел двадцать лет), думается, и органичен, и многозначителен сам основной «сюжет»: поражение империи, крах колониализма. На этом историческом фоне, вырастая из него и его определяя, развертывается на экране жизненный путь Мохандаса Карамчанда Ганди, который становится для своих соотечественников Махатмой, что означает — великий дух, Бапу — отцом нации.

Происходит чудо, которое можно было бы счесть и вправду индуистским «переселением души», если бы не знать другого чудодейства: актерского перевоплощения.

Когда в купе старомодного экспресса 1890-х годов, пересекающего тусклую равнину Южной Африки, мы видим удивительное лицо молодого индийца с излучающими веселый свет, блестящими черными глазами, когда этого чуть смешного и редкостно симпатичного юнца полисмен вышвыривает из вагона, потому что он цветной, когда наш изящно одетый, деликатный и — сразу ясно — незаурядно талантливый юноша, сбитый хамским кулаком, поднимается с зем-

ли, — возникают и безупречная в него вера, и, можно сказать, высший градус сопереживания. Бен Кингсли идеально выполнил свою непомерную актерскую задачу — прожить в фильме 55 лет жизни человека (и какой жизни!), превратиться вместе со своим героем из того неоперившегося юриста, выпускника Кембриджа, начинающего адвоката, на самом себе познавшего апартеид, — в глубокого старца, в Махатму, в Бапу, сохранив детство чистой души, блеск глаз и теплоту — живую человечность. Тридцативосьмилетний артист шекспировской Стрэдфордской труппы, сыгравший Гамлета и знаменитого Кина в поставленном специально для него моноспектакле, новичок в кино, в «Ганди» проявил себя и киноактером-мастером. Дело, однако, видимо, не в одном лишь мастерстве. И не только в «избирательном сродстве»: настоящее имя Кингсли — Кришна Бани, его отец — индиец-мусульманин из штата Гуджарат (родина Ганди). Дело, естественно, в той глубочайшей сыновней любви, в восхищении, солидарности, которыми проникнуты творение артиста и фильм в целом. Не случайно, что в оценке центрального образа вся пресса единодушна, чего нет по другим пунктам. В частности, много упреков, что окружение Ганди, крупные общественные деятели, лидеры национально-освободительной борьбы (вплоть до Неру, преемника Ганди, или Мохаммада Али Джинны, его оппонента) выписаны гораздо менее подробно и убедительно. Такой упрек справедлив. Но — увы — кинематографу еще не удалось гармонично решить дилемму: монофильм или групповой портрет. В «Ганди», несмотря на участие многих прекрасных артистов, среди которых Рохини Хатангади, трогательная в роли жены Ганди Кастурбы, Кэндис Берген, Джон Гилгуд и другие столь же яркие имена, чаша весов клонится к монофильму.

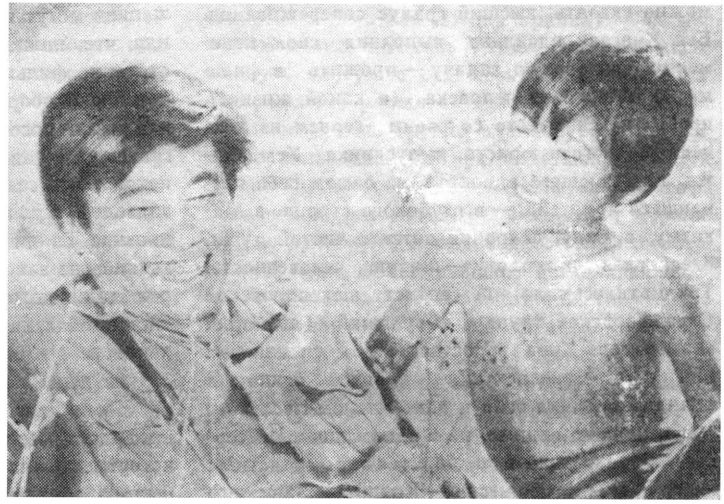
Конечно, экранное время и пространство ограничены. А постановщик повторяет, что он снимал фильм не о национально-освободительной борьбе Индии, не о деятельности партии Национальный конгресс, но историко-биографический фильм о Ганди. И все-таки можно на этом примере убедиться, что в искусстве свойства художественные, эстетические неотделимы от концепции, а достоинства — увы! — своим продолжением могут иметь недостатки. Моноструктура или, что, пожалуй, точнее, — диалогическое построение фильма, последовательно выдержанное противоборство «Ганди — британский колониализм» способны навести на мысль о «сатьяграхе» как универсальном способе борьбы, как некой панацее антиколониализма. Эпизод за эпизодом строятся сходно. Это — острое столкновение Ганди с британской администрацией, всякий раз завершающееся победой героя. Порою даже может показаться, что свободе своей Индия обязана исключительно Махатме, его личности, уму, пафосу, силе убеждения. Последние несомненны, но, как известно, кризис, распад и далее крах колониальной системы империализма явились объективным всемирно-историческим процессом, двигателем которого было пробуждение к борьбе многомиллионных масс порабощенных народов. И французская колониальная империя тоже пала, и вынуждены были отправиться восвояси старейшие европейские колонизаторы — голландцы. Многие страны и народы добились самостоятельности и не имея лидера такого масштаба, как Ганди.

В Дели, на месте, где 30 января 1948 года семидесятидевятилетний Ганди был убит террористом-фанатиком, ныне горит вечный огонь. Вокруг черномраморного постамента всегда благоговейные толпы — жители индийской столицы, паломники, туристы-иностранцы. Это не могила: тело Ганди было по обряду сожжено, а прах приняли воды Ганга. Это место пролитой крови.

Да, взвился над древней крепостью в Дели индийский национальный флаг. Но начинается трагедия религиозной распри, происходит раздел страны. Ганди был убит не иноверцем, не иностранцем, а своим соотечественником — индусом, которому гуманизм, веротерпимость и мудрость Бапу виделись лишь изменой...

Еще раз без умиротворенности приходится нам вспомнить о сегодняшних кровавых бойнях, подлых выстрелах, небывалых тревогах века Махатмы Ганди, XX века, идущего к своему финалу.

Нея Зоркая



«В краю песков и ветров»

(Вьетнам)

Стилистика этого фильма очень пестра. Человек после долгого отсутствия, после отшумевшей войны возвращается в родную деревню, на околице задерживается поиграть с детворой — снова и снова они весело скатываются по склону песчаного, едва поросшего камышинками буерака. Камера ловит радостно, терпеливо эти как бы проходные мгновения, различив в них глубокий эмоциональный смысл. И рядом — интерес к самоигральным композициям, где солнце, водная рябь и изгиб холма сплетаются в эффектный узор, на манер декоративного. Или неторопливые, статуарные в своей подчеркнутой, почти балетной пластике актерские сцены, диалоги, оборачивающиеся попеременными монологами и напоминающие своим тоном патетические декламации с выходом на авансцену...

Под стать этой стилистической неоднородности и сюжетная композиция. Фабула подается кусками, как бы порциями, с частыми ретроспективами сюжета, с легким уклонением к второстепенным персонажам, к боковым линиям, никогда при этом не теряя общего неторопливого хода повествования. Некоторые, самые отдаленные, самые горькие, воспоминания даны в черно-белой, экспрессивной лексике, напоминая как бы знаки-ориентиры, заостренные и недвусмысленные, как плакат.

Думается, вся эта многосложность и даже многожанровость произведения принесена на экран сложностью художественных задач, встающих сегодня в практике кинематографистов Вьетнама. Например, Нгуен Хонг Шэн, создатель «Опустошенного поля», удостоенного Золотого приза на XII Московском фестивале, безусловно опирался на опыт предшественников в разработке военной темы, хотя бы в плане отрицания. Он видел, какие приемы уже изживают себя, и поэтому понимал, в какой стороне кроется открытие: масштабу он предпочел миниатюру, вдохновенному энтузиазму — щемящую лирику, высоким абстракциям — восстановление прав плоти, с болью, страхом, с ощущением любовной или семейной близости... Гуи Тханю, постановщику и сценаристу фильма «В краю песков и ветров», было труднее — он шел по целине. Тема, избранная им, никем не разработана. Противоборство подлинных открытий и слишком общих, приблизительных приемов, показавших свое несовершенство, происходит прямо на экране, в структуре одного произведения.

Итак, это прежде всего история Зуен, моло-

дой женщины из южновьетнамской деревни. Судьба послала ей тяжелые испытания. Люй, ее возлюбленный, ее первый муж, ушел в лес, к партизанам. Шли месяцы, годы. На почту, понятное дело, надежда была плоха. Слухи были самые разноречивые — многие убежденно считали Люя погибшим. Зуен вторично вышла замуж. Теперь уже за солдата из армии марионетки Тхиеу. Когда армия распалась, она прячет мужа на чердаке своей хибарки. Тут-то и возвращается Люй, убежденный революционер с большими заслугами, посланный в приморское село подлечиться после ранения, а заодно и помочь там утвердить народную власть — с кооперативом пока дела не ладятся, а в сельсовете верховодят богатеи и жулики, перекрасившиеся в ярых сторонников Отечественного фронта. Встретив Зуен, Люй твердо советует скрывающемуся добровольно сдаться в руки новой власти. История, стало быть, сделала его победителем не только в идейном конфликте, расколовшем население страны на два лагеря, но и в любовном соперничестве за сердце женщины, не так ли?

В том-то и штука, что нет, не так. В кинематографе Вьетнама прошлых лет такой поворот событий был бы неизбежно призван нравственно покарать «изменницу», «отступницу». (Вспомним, что и у нас в 1957 году нашлись зрители, которые не приняли Веронику из фильма «Летят журавли»: «не дождалась», «изменила», а ведь ситуация была не столь остра.) В прошлых лентах героиня или признала бы в финале свою неправоту, или осталась бы примером неверности, мещанской глухоты к подвижничеству любимого человека. Вместе с войной, уходящей в прошлое, вместе с ранами ее, которые пусть и ноют, но постепенно зарубцовываются, возникает желание разобраться во всем не спеша, по-доброму, а главное, не с одной-единственной, глобально-вселенской точки зрения, а с учетом разных подходов, разных позиций, даже разных масштабов. Потому что годится ли жизнь человеческого сердца измерять только социальными терминами? Они созданы для другого.

Он во всем прав, красивый, умный, благородный, слегка прихрамывающий и очень добрый Люй. Но она, Зуен, тоже права. Права по-своему. Она не такой сильный человек, не такой сознательный, меньше думающий о судьбе родины и больше о домашнем очаге, о дочке, о пропитании и одежде на завтра. И чем же виноват ее теперешний муж, «марионеточник», если он был мобилизован насильно, совсем не зверствовал, не куражился над мирным населением и даже спас бедняжку Зуен от сотоварищей-головорезов? Страдание перестает быть привилегией одного героя, а вина из категории частного поступка обретает образ мировых обстоятельств, суровой логики истории.

Это — новое, это реальное духовное содержание фильма, сделавшее его популярным у вьетнамского зрителя. Но как бы не до конца доверившись этой сюжетной линии, этому художественному импульсу, фильм окружает психологическую драму незаурядной женщины подробно, скрупулезно рассмотренными обстоятельствами послевоенной южновьетнамской деревни. Здесь стилистика меняется, чаще приходит на помощь гротеск (в изображении разоблаченных врагов новой жизни), патетика (история неудачного покушения на Люя). Здесь злодеи саморазоблачаются в исповедальных монологах, а взволнованные речи героя поддержаны и многозначительной мизансценой, и соответствующей музыкой, и крупными планами столь же взволнованных, впитывающих каждое слово новой правды односельчан.

Внимательный зритель в самой клочковатости и пестроте художественной ткани фильма найдет дополнительное свидетельство духовных перемен, происходящих в общественном климате израненной, встающей из руин страны.

Виктор Демин

«Цилле и я»

(ГДР)

В середине 20-х годов в кинематографе Германии появилась серия фильмов, которые называли «Цилле-фильмы» (или «уличные фильмы»). Называли потому, что первая из этих картин — «Отверженные» Г. Лампрехта (1925) — была создана на основе рисунков и рассказа художника-графика Генриха Цилле. В истории кино еще не было случая, когда творчество художника определило бы целое направление в другом искусстве — кинематографе.

Кинематографисты студии ДЕФА, представившие на конкурс XIII МКФ в Москве картину «Цилле и я», посвященную одному из крупнейших графиков нашего века, конечно же, знали и о влиянии Цилле на кино, и о том, какие жаркие споры вызывало некогда его творчество.

Выйдя из гущи народа, испытав на себе всю тяжесть капиталистической эксплуатации, Генрих Цилле (1858—1929) лишь под старость стал заниматься тем делом, к которому влекло его всю жизнь. Тридцать лет работы в литографской мастерской, тяжелого, изматывающего труда, а в пятьдесят пять лет выброшен на улицу «по возрасту». Правда, все эти годы была у Цилле еще одна работа, скорее увлечение, то, что мы назвали бы сейчас «хобби»: он выходил на улицы Берлина и рисовал, причем рисовал людей, которых хорошо знал, среди которых прошла его жизнь, — бедноту рабочих кварталов Берлина. Обличающий карандаш художника запечатлел грязных, истощенных ребятишек, играющих возле мусорных ящиков, или шлюх и сутенеров, или обезумевших от горя женщин (на рисунке «В воду» художник изобразил женщину с ребенком на руках, которая идет топиться. «Мама! Там холодно?» — спрашивает испуганный ребенок. «Нет! — отвечает мать. — Рыбы там живут всегда!»)

Но художник не только фиксировал жизнь. Доставалось от Цилле и буржуа, и социал-предателям, и даже «самому» кайзеру. Не случайно многие его работы были конфискованы.

Парадокс, но известность пришла к Цилле, когда он лишился работы и нужда заставила его заняться рисованием, чтобы не умереть с голоду. Его острые, убедительные рисунки и карикатуры начинают широко печататься в сатирических журналах, издаются сборники его графических работ. В 1924 году Цилле избирают действительным членом берлинской Академии искусств. Он сближается с прогрессивными художниками — Барлахом, Кольвиц, Нагелем. Вместе с Отто Нагелем основывает сатирический журнал «Ойленшпигель», а незадолго до смерти вступает в Коммунистическую партию Германии.

Эта короткая биографическая справка мне кажется необходимой, потому что создатели фильма «Цилле и я» взяли в основу сюжета тот период в жизни Цилле, когда он еще не был широко известен. Поэтому авторы (сценарий и текст песен Дитера Вардецки, режиссер Вернер В. Вальрот, композитор Петер Рабенальт) имели счастливую возможность домысливать сюжет, связи художника со средой, с героями. И этой возможностью они воспользовались. В фильме можно найти и мотивы работ Цилле, и стилизацию «Цилле-фильмов», и, соответственно, социальные темы. И здесь опять придется сделать отступление в историю кино, посвятив его неоднозначной оценке «уличных фильмов».

Известный историк и теоретик кино Зигфрид Кракауэр, к примеру, обвинял многие из этих картин («Отверженные», «Муки женщины», «По ту сторону улицы») в «притворном чистосердечии в изображении трудностей, переживаемых низшими классами», в том, что эти картины, «очевидно, связаны с такими психологическими настроениями, которые не предполагают радикального изменения общества». Конечно, среди «Цилле-фильмов» были и ленты охранительного порядка типа «Секса в оковах» или «Пробуждения женщины». Но односторонность суждений Кракауэра столь же далека от объективного анализа, сколь и оценки реакционной прессы, обвинявшей лучшие из «Цилле-фильмов» в искажении стиля и замысла художника. Особенно досталось картине «Поездка матушки Краузе за счастьем» (1929), в создании сценария которой принимал участие художник (фильм вышел уже после сметри Цилле).

«Цилле и я» как бы продолжает серию кинопроизведений, знакомящих зрителей с крупнейшими пролетарскими художниками Германии (ранее были поставлены фильмы об Эрнсте Барлахе и Кете Кольвиц). Вернер Вальрот, известный нашим зрителям по картинам «Лисы Аляски», «Ты и я и маленький Париж» и другим остросюжетным и развлекательным фильмам, решил сделать картину в жанре популярном, но и очень трудном — в жанре мюзикла. Сложность заключалась еще и в том, что в основе-то сюжета — биография реального человека, и не просто реального человека, а художника, и не просто художника, а рисовальщика, графика, «бытописателя берлинского «мильё»! Понятно, если бы делался мюзикл о Тулуз-Лотреке. Там хоть можно дать кулисы парижских варьете, там «Мулен-Руж», шансонетки, музыка наконец. А что самоигрального, «мюзиклового» в жизни обшарпанных, грязных, нищих кварталов Веддинга, в дворах-колодцах, населенных голодным людом? Разве что показать бродячий цирк или шарманщика?

Задача, стоявшая перед кинематографистами, была сложная, но необычайно интересная. Жанр, избранный Вальротом, предполагал создание произведения экранного искусства, в котором в нерасторжимом единстве сосуществуют, нет, не сосуществуют, а живут, не могут одно без другого такие разные искусства, как драма, музыка, рисование. Ведь рисунки Цилле должны были стать одним из важнейших компонентов картины. И, конечно, его величество кинематограф должен был все синтезировать, создать цельное произведение. Задача, если хотите, равновеликая творчеству героя фильма. А еще опасность романтизации люмпенской среды или, наоборот, вульгарного социологизирования!

Надо сказать, что этих проторей избежать не удалось. Начать с того, что музыкальный ряд картины не во всем получился. Подражание брехтовским зонгам оказалось не под силу авторам текста, звучащего иногда банально и примитивно, как иллюстрация к тому зрительному ряду, который мы видим на экране. И хореография, и пение не заслуживают особых претензий, сюжет же несет следы искусственного привнесения обязательных прямолинейных социальных мотивов. Да, авторы хотели показать среду, из которой вышел художник. Но показывают в основном историю девушки из пролетарской семьи, которая стала эстрадной певицей. И, как в сотне таких историй, им не удалось уйти от шаблона: сначала ее не признают, а потом случай помогает ей доказать свой талант. И при всем при том присутствует Цилле, который, конечно же, помогает ей

сделать артистическую карьеру. А до этого были и в ее судьбе «циллевские мотивы»: ее обманывает циничный хлыщ, она родит внебрачного ребенка, ребенок умирает, она хочет покончить с собой, перед ней одна дорога — на панель и т. д. и т. п. В названии «Цилле и я» — «я» это и есть Етта, хотя события в картине и не излагаются от первого лица.

Нет, к сожалению, в фильме того синтеза разных искусств, которые объединены красивым словом «мюзикл». Хотя актеры старательно разыгрывают предложенные ситуации, хорошо двигаются, неплохо поют. Хочется отметить дебютантку Даниэллу Хоффман: она очень пластична, достоверна в образе берлинской девчонки Етты-Генриетты, да и Курт Нольце в роли Цилле столь же достоверен, особенно в минуты творчества, когда его герой весь отдается любимому делу.

Можно упрекнуть картину и за чрезмерно грубый порой юмор (чего стоит эпизод игры в карты на голом заду стареющей проститутки, решенный как шутка, а вызывать он должен, по идее, боль за унижение человека). Разумеется, в фильме о Цилле вряд ли нужно было избегать показа темных сторон жизни. На одной из карикатур Цилле изобразил редактора и художника. «Никаких уродов, никаких беременных женщин, никаких кривоногих детей, никаких сутенеров, никаких нищих, никаких...» — «Послушайте, остановитесь, — перебивает его художник, — без этого я не могу изобразить Берлин». «Без этого» не изобразить и художника.

Фильм Вальрота, естественно, не закрыл тему Цилле в кино. Какой, к примеру, можно сделать фильм о Цилле и «Цилле-фильмах»! Ведь эту страницу творчества знаменитого рисовальщика плохо знают даже специалисты-искусствоведы.

Не помню, кто из персонажей говорит в картине: «Я не полезу в воду, пока не научусь плавать». Авторы еще не научились делать такие сложные фильмы, как мюзикл, но то, что они взялись за это, то, что они «полезли в воду», — гарантия их будущих успехов.

Михаил Семенов

«Песня возвращения»

(Греция)

Когда смотришь этот искренний, ясный, неторопливый фильм, когда думаешь о нем и пишешь, пытаясь сковать плавное его течение жесткими категориями критического анализа, испытываешь потребность открыть Гомера, прочесть нараспев простые и торжественные строки, зримо-скульптурные: «В радость пришел Одиссей многостойкий, когда вдруг увидел край свой родной. Поцелуем припал он к земле жизнедарной...» Или другое вспомнить, мандельштамовское: «Одиссей возвратился, пространством и временем полный». И пусть о прямых аналогиях речи нет и быть не может — к гекзаметру влечет разговор о фильме, и это тяготение сразу многое говорит и о его содержании, и о его поэтике.

«Песня возвращения» — это кинематографическая «п е с н ь», повествующая слогом мерным, полнозвучным и точным о том, как после десяти лет скитаний вернулся на родную землю стосковавшийся по ней политэмигрант — сегодняшний «узник эллинский». Вернулся не только к отчему порогу, но и к своему прошлому — к идеалам свободолюбивой юности, мечтавшей переделать мир, к друзьям, делившим с ним мрак тюремного заключения, горечь отчаяния и сладость надежды, к первой возлюбленной, самой красивой девушке в городе, имя которой — Елена, как и быть должно. Но вернуться в свое прошлое, оказывается, куда труднее, чем с чужбины. Здесь, дома, ждет Андониса боль утрат: не дождалась, предала невеста, бывшие единомышленники, пламенные соратники по борьбе с диктатурой «черных полковников», превратились в пошлых буржуа. Разум отказывается принять эту измену. Вот почему вновь и вновь возникает на экране рапидом снятый кадр, сродни песенному припеву: шеренга молодых людей свободно и плавно парит над обрывом, и среди них — он сам, Андонис. Словно надвигается на героя из глубин памяти суровый, но такой ясный, не

«Песня возвращения»

ведавший сомнений вчерашний день. Было понятно, кто друг, кто враг. Было понятно, что надо сражаться. Было понятно, что залог победы — вера и стойкость. А сегодня? «Живу, как все, — исповедуется брат. — Работа, машина, жена». И сомнительные сделки, добавляют авторы, и любовница-секретарша — как у других. Что нужно, чтобы преодолеть это отречение от самого себя? И как отделить падение нравственное от капитуляции социальной?

Сегодня греческий кинематограф закономерно озабочен этими вопросами. Закономерно, что его тревожат судьбы тех, кто вчера храбро смотрел в лицо смерти, говоря «нет» тирании, а теперь покорился, позволил обывательскому миропорядку интегрировать себя. Молодой режиссер Янис Смарагдис рассказывал в Москве, что «Песня возвращения» — первый фильм трилогии, в которой он собирается проследить историю поколения борцов за демократические преобразования в стране. Сейчас особенно важно помочь зрителю разобраться в переменах, которые происходят с ним и вокруг него, определить свою позицию в сложной, но внушающей надежды общественной ситуации.

Разумеется, очень многие не отступились, не «успокоились», остались верны идеалам добра и справедливости. Андонис — один из них, хотя мы и застаем его в момент смятения, поисков, душевного разлада. Мучительно, как катастрофу, переживает он утрату конкретной и высокой цели, которая вела его в прежние годы. Но и сегодня силы жить дает ему сознание необходимости священного противостояния злу — противостояния, на алтарь которого он готов и теперь положить свою жизнь. Не случайно появляется в «Песне...» еще один рефрен, припев, звучащий и как присяга, и как заклинание, и как реквием. Снова и снова приходит герой в пустой, поросший изумрудной травой двор бывшей тюрьмы, приходит — на собственный расстрел. Снова и снова встает к обшарпанной стене, поднимает кулаки и снова и снова падает в предсмертных судорогах, сраженный пулей, свист который слышит только он — неужели он один?! Пулей, посланной из прошлого, но и теперь, спустя годы, настигающей его.

Как видим, пафос фильма Смарагдиса программно злободневен. И то, что при этом картина дает основания размышлять о герое, мотивах, теме в прямом сопряжении с бессмертной традицией, рождено верным пониманием авторами самой природы обновляющегося мифопоэтического архетипа.

Многое в поэтике фильма роднит его и с антологическим искусством, хотя авторы не прибегают к стилизации или мифологической атрибутике. Так, в центре «Песни...» — лирическое «я» героя, пребывающее внешне в статике, в состоянии созерцания, но внутренне конфликтное, развивающееся. Ритм фильма замедлен, внутрикадровое движение почти отсутствует, мизансцены пластичны, статуарны. Эта изобразительная соразмерность, приподнятость, этот покой на экране и мучительная дисгармония, составляющая содержание духовной жизни героя, определяющая его отношения с миром, образуют контрапункт, который помогает полнее раскрыть авторский замысел. «Вечный бой» — читаем мы между строк — не альтернатива гармонии, но ее непременное условие. Искать «покой в буре» — на самом деле прерогатива счастливых, «избранных», тех, кто ощущает свою кровную причастность ко всему, что совершается на земле. Кинематографический гекзаметр — так хочется назвать точно найденный «размер» ленты.

...«В радость пришел Одиссей многостойкий, когда вдруг увидел край свой родной». Покинув большой белый корабль, ступил на берег Эллады исстрадавшийся вдали от нее Андонис. Но одиссея его не завершилась — под высоким небом благословенной родины его ждут новые испытания, которые потребуют не меньшей отваги и воли, чем те, что были посланы ему прошлым. Потому что отечество еще не стало для него домом, где было бы ему радостно и свободно. А строительство такого дома — это непрестанная работа души человеческой, это тернистый путь к другим и к самому себе, к своей подлинности, сквозь все наслоения чужого. Это путешествие трудное, но неостановимое. Это — борьба.

Нина Зархи

«Уличный игрок»

(Египет)

Проблематика этого фильма и судьба его главного героя вписываются в актуальный контекст мирового кино настолько очевидно, что впору сразу повести разговор об аутсайдерстве — жгучей проблеме буржуазного мира, об ее экранных трактовках, забыв о том, что «Уличный игрок» появился в Египте — в стране, где если и ставятся на экране глобальные вопросы современного бытия, то их острота заметно растушевывается традиционными формами и стилевыми приемами развлекательного кинематографа. А режиссер Мохамед Хан снял свою картину «под документ», подчеркнуто сухо. Подобный режиссерский аскетизм для египетского кино почти что внове.

Не хочу сказать, что картину Мохамеда Хана трудно атрибутировать. Нет, время и место действия определить несложно. Однако современный Каир показан на экране не с «парадного хода», без пряной восточной экзотики и, что самое удивительное, без обычных примет мусульманского мира. В кадре ни разу не мелькнет стройное тело минарета, призывный клич муэдзина не прозвучит в фонограмме. Камере интересно другое. Как арабские женщины, работницы ткацкой фабрики, в обеденный перерыв стайкой бегут в соседнее кафе и при этом ведут себя ничуть не более смущенно, чем эмансипированные европейки. А напарница главного героя, разведенная молодуха, откровенно и напористо напрашивается к нему в подруги. Одним словом, патриархальный мусульманский мир с его строгим регламентом никак не отразился в мире фильма. Даже фигура отца главного героя, человека старшего поколения, ненадолго появившегося в кадре, тоже работает на тему распада патриархальности, чрезвычайно важную для авторов.

Герои фильма живут где-то на окраине египетской столицы, там, где не пролегают туристские маршруты. Узкие, грязные улицы, об-

«Уличный игрок»

шарпанные, подозрительные подъезды — здесь запросто могут пырнуть ножом, ограбить, убить; убогие жилища — «среда обитания» беспросветно уныла, она — против человека. Наверное, поэтому Фарис, главный персонаж ленты, каждое утро совершающий пробежку по каменному лабиринту своего квартала, поначалу может показаться прямо-таки стоиком. Его добровольный марафон на фоне уродливого урбанистического пейзажа, форсированное дыхание за кадром — это, конечно же, метафора. Что это — жест протеста? Вызов обстоятельствам?

Разумеется, эти кадры несут образную нагрузку. Но они имеют и конкретное фабульное обоснование. Сохранение спортивной формы для Фариса — вопрос дополнительного заработка. Так что его бег — воистину бег ради жизни.

Бывший профессиональный футболист, он уволен из команды по возрасту и ныне работает сдельщиком на крошечной обувной фабрике. А подрабатывает Фарис тем, что вечерами играет за команду своего квартала в уличный футбол — тут свои, неписаные правила, свои страсти и свои герои. На игроков «ставят», как на лошадей в тотализаторе. Пока Фарис — фаворит, лидер, это дает ему какие-то деньги, хотя гонорары так малы, что, например, снять приличное жилье ему не по карману. После матча он притаскивается в свою халупу и пробует заснуть под брань соседской семьи. Сам Фарис то ли в разладе, то ли вовсе в разводе с женой. Та занята устройством своей личной жизни, присмотрела себе дряхлого вдовца, но бдительно следит, чтобы Фарис платил алименты со своих побочных заработков...

Адель Имам, нареченный египетской кинопрессой «суперзвездой», в роли Фариса заставляет говорить о недюжинном мастерстве социального портретирования. Во внешнем об-

лике своего героя актер подчеркнул напряженность, что-то вроде постоянной готовности отразить неожиданный удар. По контрасту со спортивной, подтянутой фигурой, в которой чувствуется еще большая мускульная сила, его лицо с резкими чертами кажется смертельно усталым. Лицо опалено какой-то хронической болью, каким-то вопросом, тяжким и безысходным. Как случилось, что он оказался выброшенным из жизни, человеком края, едва ли не дна?

Этот вопрос, так и не высказанный вслух и оставленный без прямого ответа, резонирует из эпизода в эпизод на всем протяжении фильма. И вся система его художественной акустики настроена на то, чтобы максимально усилить звучание этого совсем не бытового вопроса, застывшего в страдальческих глазах Фариса.

Фарис не поднимается ни до понимания причин своего положения, ни тем более до осознанного социального протеста. Не все рождаются борцами... Уличный игрок выбирает обычный путь — тот, что подсказывает человеку чувство самосохранения. Он старается приспособиться, удержаться на плаву: авось прибьет к другому берегу. «Другим берегом» оказывается предложение бывшего соклубника, которому повезло больше, чем Фарису. Шабан предлагает Фарису заняться контрабандой автомобилей. Работа связана с большим риском — это Фарису ясно. Зато будут деньги. Зато уже сейчас он держит в руках ключи от машины, которая станет его собственной, если первая операция пройдет удачно. А когда сынишка Фариса увидит отца за рулем автомобиля, экс-футболист испытает пьянящее, как спортивная победа, чувство реванша. Он оседлал бешеного скакуна — жизнь, он настоящий мужчина, и уже теперь-то он не выпустит из рук удачу. На радостях Фарис снова участвует в уличном матче и под бешеный свист болельщиков красиво и уверенно обходит нового лидера, уже обласканного предприимчивым посредником.

Фарис счастлив. Он сыграл — как песню спел. Прощальный матч героя — высшая точка фильма. Если хотите, это катарсис. Но катарсис ложный. Потому что искупление героя, найденный им выход из жизненного тупика — выход иллюзорный, по сути дела, начало тупика нового...

Авторы обрывают свой рассказ о Фарисе в момент его лжетриумфа. Обманываются ли они вслед за своим героем? Или впрямь верят в то, что парень выпутался?

Открытый финал, к тому же окрашенный в цвета удачи, не снижает социальной остроты картины. Весь строй ее говорит о том, что авторы, в их числе и исполнитель главной роли, знают о жизни больше и понимают ее глубже, чем их герой. И о нем, о Фарисе, они знают больше, чем он сам о себе. Это избыточное знание о герое сообщает его образу перспективу, которая уходит за рамки фильма, за пределы конкретной художественной реальности. Антигуманность общества, снимающего с себя ответственность за судьбы своих граждан, независимо от их социального положения, не осознана Фарисом. Но отчетливо осознана авторами картины.

Тема распада векового патриархального уклада и последствий этого процесса для личности волнует, видимо, многих арабских кинематографистов. Тунисская конкурсная лента «Тень земли» на другом материале развивает эту же тему. Да и сирийский фильм «Обычное убийство», показанный на информационном просмотре XIII Московского фестиваля, идет в том же фарватере, хотя в художественном отношении сильно уступает «Уличному игроку» и «Тени земли». Тем не менее все три ленты восходят к общекультурной проблеме судьбы человека в мире утраченных духовных ценностей. Арабские ленты, отражающие процесс смены ценностей, когда традиционная религиозная мораль отторгается моралью «общества потребления», обретают статус исторического свидетельства. Ибо эволюция нравов в арабских странах произошла в кратчайший исторический срок. Искусство — единственный способ запечатлеть эту ломку психологии и сознания в масштабе человеческой личности — абсолютной ценности гуманистического мира.

Елена Стишова

«Чаппа», «Седьмой»

(Индия)

Фильм Кришнана Харихарана «Седьмой», представлявший кинематограф Индии в конкурсе XIII Московского кинофестиваля, невозможно справедливо оценить, не учитывая ряда обстоятельств, так сказать, внеэстетического характера. В первую очередь того, что это — тамильская картина, то есть, если воспользоваться терминологией индийских критиков, «р е г и о н а л ь н а я», хотя она и снята в одном из основных центров индийского кинопроизводства, в Мадрасе.

«Региональные фильмы» — явление неоднозначное, требующее особого разговора. Здесь мы отметим лишь, что они, как правило, профессионально несовершенны и постановочно скромны, зато от броской и дорогостоящей «кассовой» продукции их чаще всего отличает реализм, социальная наполненность, критический пафос. Типичен в этом отношении фильм режиссера Баккера «Чаппа», простая и суровая лента на языке малаяли, показанная на фестивале вне конкурса. Чаппа — это жетон на право работы в порту. Жетоны эти не выдавал, а швырял в толпу безработных «чапподатель», человек, получавший заказ на грузчиков. Швырял не потому лишь, что презирал голодных и полуголодных людей — мотивы здесь гораздо глубже и лежат в сфере социальной. Свалка из-за чаппы разъединяет людей, заставляет их относиться друг к другу с недоверием и даже ненавистью. Но так не может продолжаться вечно. Фильм показывает все формы протеста, от убийства «чапподателя» возмущенным несправедливостью рабочим до забастовок уже организованных в профессиональный союз докеров.

У «Чаппы» строгая, сдержанная форма, в которой нет места ни танцам, ни песням, — это лента программно антикоммерческая. Случается, однако, и так, что авторы «региональных фильмов» пытаются использовать модели коммерческого кино для выражения социального содержания. Отчасти такую попытку создания фильма-паллиатива продемонстрировал и «Седьмой».

«Седьмой» подкупает правдивостью в обрисовке среды: подлинный цементный завод, реальный поселок и люди, ставшие рабочими, но сохраняющие привычки и психологию крестьян. Этот документализм, с одной стороны, усиливает ощущение достоверности происходящих событий, с другой — обнажает те заимствования из коммерческой продукции, которые здесь явно неуместны.

Впрочем, особенности «Седьмого» не объяснишь только тем, что перед нами своего рода гибрид. Через картину проходят две полярные

«Седьмой»

сюжетные линии: одна связана с Анандом — героем, может быть, несколько чрезмерно идеализированным, но внушающим каждым своим поступком уважение и симпатию; другая — с Рамкумаром, владельцем завода, показанным с нескрываемой ненавистью. Это нарочитое деление персонажей на абсолютно положительных и совершенно отрицательных делает ленту дидактичной. Нет сомнения, однако, что так это и было задумано автором (Харихаран выступает здесь и в качестве сценариста). Он стремился не просто развлечь зрителя: он его поучает и просвещает.

Весь вопрос в том, кто он — этот зритель. Если допустить, что он — такой же недавний рабочий, пришедший из деревни, какие показаны в фильме, то все сразу же становится на свои места. Тогда придется вспомнить, что похожие ленты делались на заре советского кино и назывались они агитфильмами. Если «Седьмой» расценивать как своего рода «агитфильм по-тамильски», то станут легко объяснимы и его достоинства и его недостатки.

Ананд, обаятельный молодой инженер, поступает работать на завод. Порядки, установленные на предприятии, возмущают его. То, что называют охраной труда, здесь начисто отсутствует. Болеют не только рабочие, но и жители поселка, потому что завод отравляет дымами, пылью, газами всю округу. Рабочих открыто грабят подручные заводчика. Впрочем, Ананд не сразу бросается в бой. Нужно время, чтобы освоиться на новом месте и понять расстановку сил. Ананду это тем более трудно, что с Рамкумаром они вместе учились. А Рамкумар — капиталист современный, внешне демократичный, резонно считающий, что инженера выгодно не отталкивать, а подкупить. Ананд же — отнюдь не из левых, более того, он даже не подозревает, что есть люди, посвятившие себя делу сплочения и подлинного освобождения рабочих. Поэтому поначалу его протест будет опираться на позиции нравственного, а не классового отрицания хозяев.

На следующие шаги его подтолкнет сам Рамкумар. Он потребует от врача справку, что погибший рабочий умер от пьянства, а не от отравления газами. Врач устало признается Ананду, что такие справки выдаются постоянно. А Рамкумар, не выдержав роли «демократа», в ответ на справедливые упреки изобьет Ананда на глазах у рабочих...

Этот эпизод — кульминация фильма. Рабочие готовы увидеть в Ананде заступника. Но Ананд не даст им времени ни на то, чтобы они подняли кулаки, ни на то, чтобы спрятались от решения. Он схватит картон, напишет на нем призыв: «Рабочие, объединяйтесь в союз!» и высоко поднимет его над головой. И вот уже, словно отвечая Ананду, движется по улице поселка демонстрация с красным флагом...

Нет ни возможности, ни нужды пересказывать все перипетии сюжета. Следует лишь отметить, что в него постепенно вплетаются элементы отчасти детектива, отчасти мелодрамы. Однако традиционные для коммерческой продукции мотивы Харихаран стремится использовать в качестве повода для серьезного разговора. Например, режиссер показывает, как заключение Ананда в тюрьму по ложному обвинению заставляет включиться в борьбу городскую профсоюзную организацию — очевидно, коммунистической ориентации, о чем свидетельствуют плакаты и портрет Ленина в ее помещении.

В финале Рамкумар минирует завод, чтобы, взорвав его, получить страховой полис, но Ананду и его товарищам удается предотвратить взрыв. Вывод автора определенен: истинные хозяева предприятия — рабочие, отныне они знают свою силу. Звучит мелодия «Варшавянки», взвивается красное знамя с серпом и молотом.

Хотя такой финал, думается, выражает скорее идеалы автора, нежели реальный итог этого открыто агитационного фильма, в нем, однако, верно передана самая суть сложных общественных процессов, происходящих в индийском обществе в последние годы. Перед нами знамение времени и, возможно, симптом перспективных сдвигов в кинематографе Индии. Насколько серьезны эти сдвиги — покажет будущее.

Ромил Соболев

«Демоны в саду»

(Испания)

Постановщик «Демонов в саду» Мануэль Гутьеррес Арагон после выхода фильма на экраны Испании, открещиваясь от попыток критиков искать в его ленте некий обобщающе-политический или философско-символический смысл, заявил: «Если бы в «Демонах в саду» был хоть один символический кадр, я бы его вырезал».

Оставим в стороне догадки по поводу того, почему режиссер так старательно отгораживается от того, что, быть может, как раз и является сильной стороной его ленты. Но если бы он был до конца последователен, то, наверное, вырезать бы ему пришлось довольно много...

В самом деле, разве не символически выглядит буквально врывающийся на свадьбу Анны и Оскара могучий бык, любимец младшего сына старой Глории, как бы олицетворяющий животную неукротимую силу, не желающую считаться с миром зыбких человеческих взаимоотношений и постепенных жизненных разочарований? А два подробно воспроизведенных экраном визита к рентгенологу, которые совершает маленький Хуанито,— сначала, чтобы нам стало известно о его начавшейся болезни, потом, после разочаровывающей встречи с отцом, после всего, чему свидетелем он стал в доме бабушки,— о его выздоровлении? А удачно «работающий» на снижение момента впущенный в кадр велосипедист, проехавший по дороге, прежде чем на ней появится кортеж, сопровождающий машину каудильо? А вообще вся история с отцом Хуанито, фалангистом Хуаном, чей «героический образ» взрослые вдалбливали в сознание ребенка,— на поверку отец оказался простым подавальщиком блюд в окружении Франко,— разве не есть это и конкретный факт биографии персонажа и одновременно символический знак мелкобуржуазной удачи, мещанского приспособленчества в мире, где ничтожество вознесено, а все великое попрано?..

Впрочем, обитатели «Сада», дома и бакалейной лавки старой Глории, не брезгующей спекулятивными махинациями (что подсказывалось, оправдывалось и обеспечивалось самой конъюнктурой общественного момента), о великом не только не говорят, но даже и не помышляют.

Сама Глория (в прекрасном исполнении Энкарны Пасо) вся — в житейско-бытовом, в прагматическом, не более. Таковы и ее сыновья. Младший, Хуан (Иманол Ариас), как уже было сказано, подался в фалангисты, бросив беременную любовницу, другой, Оскар (Эусебио Лазаро), только и воодушевляется что в закромах, перебирая содержимое мешков с товаром. Они, братья, живущие под одной крышей, ненавидят друг друга, ссора их по поводу судьбы достославного быка — оставлять ли его в хозяйстве или отправить на бойню — могла бы закончиться смертью

одного, окажись заряженным пистолет в руке другого. Такие безудержные страсти вокруг быка и одновременно вполне спокойное отношение Оскара к тому, скажем, что Анна, жена, изменяет ему с Хуаном, с братом, достаточно точно характеризуют нравственный климат этой семьи.

Большую часть своих симпатий создатель фильма отдает двум молодым женщинам — Анне (Анна Белен), жене Оскара, и Анхеле (Анхела Молина), «красненькой», как ее называют, поскольку отец ее, он же брат Глории, был в числе тех, кто сражался в рядах противников франкизма. Но и Анна, заботливая тетя и неверная жена, не наделена ничем, что сколько-нибудь значительно поднимало бы ее над уровнем житейской трясины. Своеобразно выламывается из этой среды только Анхела, любящая мать, умеющая выстоять в невзгодах...

Действие фильма начинается в 1942 году и заканчивается лет через десять. Годы франкизма. Фильм не претендует на всеобъемлющий социально-психологический, а тем более политический анализ периода. Скальпель авторского внимания анатомирует только один общественный пласт, и то по-своему, не полностью — мелкобуржуазный, мелкоторговый, с естественной легкостью демонстрирующий приспособление к режиму. Но в этой авторской самоограниченности заключена, может быть, и сила ленты: она многофигурна, подробна в деталях, убедительна в силу насыщенности конкретикой, подлинностью.

Можно понять неприятие Мануэлем Гутьерресом Арагоном попыток символически трактовать его произведение. Очевидно, что его замысел в другом: в открытом и неустанном желании вылепить кусок жизни подлинной, являющей себя в неожиданной неповторимости, индивидуальности — как самого действия, так и тех персонажей, что в нем участвуют, в него включены. Это удалось.

Мальчик Хуанито — вот персонаж, пронзающий массив фильма, притягивающий или отталкивающий все его внутренние силы. Его необходимость для одних персонажей так же показательна, как и ненужность для других, скажем, для отца. Именно Хуанито — та художественная доминанта, которая прежде всего придает произведению в целом индивидуальное звучание.

И как же он оказывается необходим автору, когда устами младенца должна глаголить истина! «Если папа служит у Франко, а ты — «красненькая»,— спрашивает Хуанито свою мать в момент драматической истины этой киноленты,— то кто же я?!»

А он пока никто. Он чистая доска, tabula rasa, на которой каждый взрослый стремится написать свой портрет в надежде повториться и продолжиться. По какой жизненной дорожке побредет дальше маленький Хуанито, неизвестно. Но основания для предположений есть.

Он хитер и упрям, этот мальчик, утлая лодочка на волнах житейского моря, в паруса которой дуют ветры сразу в нескольких направлениях. А он каким-то образом все-таки умудряется придерживаться определенного курса.

Не соблазняют его бабушкины угощения, не поддается он отцовскому настоянию приветствовать Франко. Сумел добиться, чтобы вернули ему мать, диктует письмо к каудильо с требованием вернуть отца. Потом так же решительно, разочаровавшись в своем кумире, вычеркивает отца из собственной жизни. Скорее всего, он, сам того не подозревая, тянется за матерью и, может быть, пойдет дальше.

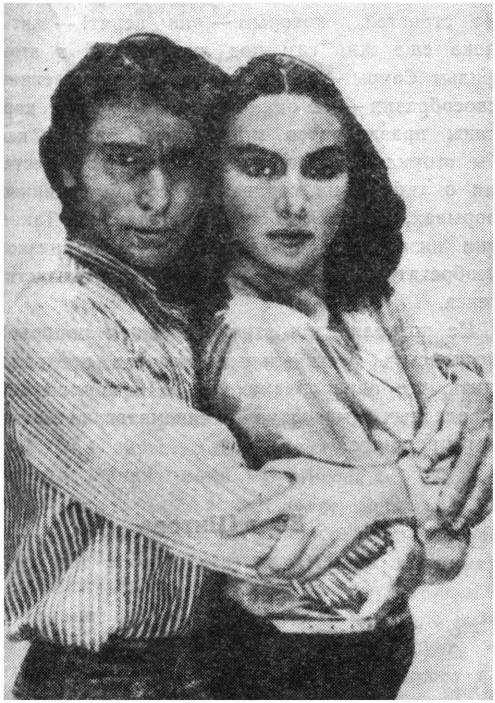
В начале фильма в руке Оскара оказался пистолет, который он направил на своего брата — на Хуана. Но раздается только холостой щелчок.

В конце — пистолет в руке Анхелы, и снова он направлен на Хуана, на ненавистного ей отца собственного сына. И выстрел прозвучит, и кровь прольется...

Конечно, можно не увидеть в этом ничего символического. А можно и увидеть.

Все-таки недаром маленький Хуанито сумел сделать так, чтобы, вопреки происками бабушки, мать его была рядом. Чтобы была рядом эта своенравная Анхела, поднявшая оружие на фалангиста Хуана.

Даль Орлов



«Кармен»

(Испания)

Семнадцать лет назад в Москве состоялись гастроли испанского балета Антонио. Искусство этого великого танцовщика навсегда врезало в память тех, кто его видел, свой огненный след.

Антонио и его артисты по существу впервые открыли нам суть и высший бытийственный смысл испанского народного танца, каким он сложился в веках и каким он живет сегодня.

«Душой исполненный полет» — данное навсегда определение нашего, русского балета; как пламенно ему контрастирует, как одержимо с ним противоборствует возможное определение балета испанского! Там — волшебное преодоление силы тяжести тела, чудо парения над сценой, торжество бесшумного прыжка, немой, всегда таинственно-сокровенный язык чувств, роскошь и многокрасочность всей мощи оркестра; здесь — ни мгновения отрыва от словно натянутого под стопой танцующего земного притяжения, завораживающая звуковая графика стука каблуков, острые монологи и диалоги чечетки под горловой, немыслимо высокий голос аккомпанирующего певца, под вибрирующие гулкие удары рук музыканта о гитарные струны — и все это танцуется, поется, играется как неистовая исповедь, в которой говорится — кричится! — о страсти, ревности, соперничестве, отчаянии, торжестве.

Главный герой фильма испанского режиссера Карлоса Сауры «Кармен» — тоже Антонио, но не в честь артиста, воспоминанием о котором мы начали свой рассказ: здесь под собственным именем снялся известный испанский хореограф Антонио Гадес (к слову, он поставил на Кубе балет по мотивам пьесы Лорки «Кровавая свадьба», на основе которого Карлос Саура в свое время осуществил постановку кинофильма).

Было бы близоруко и неплодотворно видеть тут, в «Кармен», простое перенесение действующих лиц и событий новеллы Проспера Мериме, обретшей до того свое гениальное инобытие в музыке оперы Жоржа Бизе, в обстоятельства жизни современной Испании с использованием поэтики балета и кинематографа наших дней.

Здесь иное. Здесь основой замысла, его движущей силой стала романтическая по своей природе мысль о власти искусства над судьбой человека. В самом деле, трагическая любовь хореографа Антонио к танцовщице из его труппы Кармен — трагедия любви и смерти, которой суждено повторить то, что было в новелле Мериме, рождается буквально на наших глазах, во время постановки балета, которым занят он, Антонио, и в котором ей, Кармен, предстоит создать образ своей прославленной тезки.

В этом пространстве репетиционного зала, где нет ничего, кроме окон, пола и громад-

ного зеркала (отсутствует станок — испанским танцовщикам он не нужен, у них другая азбука танца, которую они тоже твердят ежедневно), в минуту, когда из массы репетирующих будущий балет по внезапному для него самого, роковому выбору постановщика выходит вперед, чтобы стать Кармен, одна из артисток (это солистка ансамбля Гадеса Лаура дель Соль), мгновенно вспыхивает молния страсти, которая принесет недолгое счастье, измену, неотвратимость смертельного удара ножом...

Рождение трагедии из духа музыки: любовь Антонио к Кармен именно что рождается из музыки, из сложного, искуснейшего двухголосия лейтмотивов Бизе и испанских народных танцев.

Удивляет мастерство, с каким создатели фильма строят это двухголосие: то вторят друг другу голос певицы и игра феноменального гитариста Пака дель Луиса, которого мы видим среди действующих лиц; а потом полнозвучие оркестра то подхватывается, мгновенно аранжируется гитарой, то оттесняется ею для того, чтобы прозвучал ее, гитары, единственный и суверенный в своей народности голос. Да, Испания признала музыку Бизе — иное дело, что в какие-то минуты она, музыка, без спора уступает первенство национальному мелосу...

Нам думается, что для понимания глубинной сути и истинного содержания фильма Сауры уместно будет вспомнить еще одну, теперь уже нашу, русскую Кармен: речь идет о великом лирическом стихотворном цикле с тем же названием. Ведь там, как и здесь, страсть родилась в миг встречи с искусством: Александр Блок, автор этого цикла, увидел ее, с в о ю К а р м е н, в певице Любови Дельмас, когда та пела эту партию оперы Жоржа Бизе на сцене Театра музыкальной драмы в Петербурге...

«Кармен» Карлоса Сауры — это не фильм-балет и это не фильм с «участием балета»: танец и кино живут здесь друг для друга в нерасторжимом единстве, потому что оба они — танец и кино, каждый на своем языке, которым создавшие этот фильм владеют на уровне высшего мастерства, говорят об истине страстей, которым — они верят! — жить, пока еще жив сам род людской. И в этом фильм Сауры — при всем его художественном своеобразии — не одинок, ведь и другие картины праздничного московского экрана как бы вторили ему своими пламенными повестями о «кружении сердца», о его безоглядных порывах, о его «гибельных пожарах». Такие, они низвергают приевшееся в своей низкой изобретательности, надоевшее бесстыдство секса.

Не позволяет ли этим нынешняя панорама московских фестивальных показов предположить, что пора средних, а то и пониженных «сердечных температур» в кинематографе отходит в прошлое?

Вера Шитова

«Я знаю, что ты знаешь, что я знаю», «Волшебный парус»

(Италия)

В демонстрировавшемся на XII Московском международном кинофестивале итальянском фильме «Терраса» режиссера Этторе Сколы (до того как обратиться к режиссуре, Скола был известен в качестве сценариста, мастера комедийного жанра) один из персонажей, деляга продюсер (Уго Тоньяцци), непрерывно спрашивает работающего на него исписавшегося сценариста (Жан-Луи Трентиньян): «А это будет смешно?», чем доводит того до исступления. Требование делать во что бы то ни стало развлекательные ленты сейчас доминирует в итальянском кино; это подтвердила и программа Италии на нынешнем киносмотре. Большинство из включенных в нее картин — комедии, причем диапазон их довольно широк: от хорошо знакомого нам жанра «комедии по-итальянски» — социально-бытового фильма, который точнее называть трагикомедией («Я знаю, что ты знаешь, что я знаю»), и острой социальной комедии-гротеска («Грог») до весьма незатейливых лент в духе старой «комической» с участием неутомимого Адриано Челентано («Бинго-Бонго», «Гранд-отель «Эксцельсиор»).

Следовательно, в общем-то закономерно, что и на конкурс Италия выставила на этот раз комедию.

Фильм «Я знаю, что ты знаешь, что я знаю» поставлен многоопытным Альберто Сорди и разыгран им в дуэте с Моникой Витти. В этой смешной и грустной картине соединились элементы разных типов комедии — комедии ошибок, комедии нравов, комедии характеров... Сюжет ленты построен на недоразумении: частное детективное бюро по просьбе ревнивца мужа должно установить слежку за дамой высшего света — супругой уехавшего в Лондон влиятельного политикана. Но происходит путаница — и объектом наблюдений становится жена скромного банковского служащего, Ливия. Каждый шаг Ливии фиксируется на кинопленку, и вскоре пораженному супругу Фабио, в руках которого оказываются коробки с отснятым материалом, открывается «вторая жизнь» его жены, лишенная буржуазной респектабельности: Ливия встречается на окраине Рима с какими-то подозрительными типами, она не прочь опрокинуть стаканчик в баре, хотя дома выдает себя за трезвенницу, наконец, проводит ночь со студентом-иностранцем... Фабио повергают в отчаяние не только эти факты, но и осознание того, что во всем виноват он сам, его равнодушие к дому, к собственной семье. Ведь он ничем не интересовался, кроме своей работы и футбола... Правда, выясняется, что похождения Ливии отчасти были связаны с попытками помочь дочери, которая пристрастилась к наркотикам (еще девочкой ее приучил к ним «друг дома»). Но сути дела это не меняет, напротив, еще более подчеркивает, как далек был Фабио от того, что происходило с его близкими.

В мастерском исполнении Моники Витти и Альберто Сорди неожиданно раскрываются характеры героев, не столь уж однозначные, как могло показаться. И одновременно в фильме затрагиваются некоторые серьезные социальные и нравственные проблемы, связанные с состоянием современного буржуазного общества, с его неизлечимыми болезнями.

...В финале в доме Ливии и Фабио воцаряется относительный покой. Объемистый чемодан с компрометирующими материалами брошен в реку и уплывает прочь, уносимый течением... Мелодраматическая концовка, призванная растрогать зрителя, пожалуй, сглаживает остроту предшествующего экранного разговора, хотя и добавляет какие-то важные краски в портреты персонажей.

В Италии не без опоздания, надо сказать, отдали, наконец, должное щедрому дарованию Сорди. Телесериал, в котором он сам комментирует фрагменты из фильмов с его участием, воспринимается как своего рода история духовной жизни Италии за последние четверть

«Я знаю, что ты знаешь, что я знаю»

века; при этом Сорди проявил себя как проницательный социолог. Всего актер снялся почти в двухстах картинах, создав на экране галерею портретов своих современников, выдержанных чаще всего в сатирических тонах.

Особое место занимает в итальянском кино и Моника Витти, которую у нее на родине называют самой непосредственной и самой интеллектуальной из кинозвезд. Всемирную известность Витти принесли роли в фильмах Антониони, где она создала ряд запоминающихся образов женщин с драматической судьбой. Однако впоследствии актриса с успехом выступала и в ролях комедийных, гротескных; так что появление Витти в картине Сорди и в дуэте с ним не случайно.

Отдельные мотивы, прозвучавшие в фильме Сорди, варьируются в других итальянских картинах, показанных на XIII МКФ в Москве. Так, тема подглядывания и подслушивания, когда личные драмы людей выносятся на обозрение и даже превращаются в телевизионное «шоу», которое смотрит вся страна, развита в «Гроге» — интересном фильме молодого режиссера Франческо Лаудадио; тема «двойника», двойной жизни, лица и маски (в традициях итальянской народной комедии и пьес Пиранделло) разрабатывается и в изящной карнавальной комедии «Обнаженная», поставленной и сыгранной Нино Манфреди, и в фильме совсем молодой дебютантки Чинции Торрини «Играть азартно» — о женщине из мелкобуржуазной семьи, ведущей «вторую жизнь», жизнь азартного игрока. Эта повторяемость мотивов, с одной стороны, свидетельствует о их типичности, злободневности, но, с другой, создает впечатление некой вторичности, говорит об ограниченности круга тем и идей итальянского кино сегодня.

На фоне комедий, в первую очередь стремящихся развлечь зрителя, особенно серьезно выглядел также демонстрировавшийся на фестивале фильм «Волшебный парус» режиссера Джанфранко Мингоцци.

Высшие достижения послевоенного итальянского кинематографа связаны, как известно, с антифашистской темой, с темой народной борьбы. Именно в этих традициях создан скромный, неброский фильм Мингоцци. Лента повествует об энтузиастах кино, о тех, кто некогда подготовил зарождение неореализма. «Волшебный парус» — это экран, который двое братьев возят в своей кинопередвижке и устанавливают на площадях крестьянских селений долины реки

По — в «красной» Эмилии, где с особенной силой вспыхнули в свое время антифашистская борьба и партизанское движение.

...Пылит по дорогам грузовик, в кабине которого два молодых жизнерадостных парня — Анджело и Тонино, страстно влюбленные в кино и дарящие его волшебство землякам. Анджело уже успел восемь лет отсидеть в фашистской тюрьме. Юный Тонино только начинает жадно всматриваться в многообразие окружающей жизни, набирается опыта... Анджело играет известный певец и актер Массимо Раньери (мы помним его в «Метелло»); в роли Тонино знакомимся с не менее обаятельным юным Паоло Риччи. В то время как Тонино «крутит» немые ленты, Анджело аккомпанирует на аккордеоне и комментирует происходящее на экране, предвосхищая грядущее звуковое кино. Братьев связывает глубокая дружба, но пути их расходятся. Старший, чувствуя себя «главой семьи», строит планы на будущее: хочет стать владельцем кинотеатра в городе, жениться. Младший чужд расчетливости брата, его захватывает стихия народной жизни, борьбы крестьян против произвола помещиков и все больше наглеющих фашистов. Вооружившись камерой, Тонино жадно снимает сцены тяжкого труда крестьян, их стихийного бунта, преступления чернорубашечников. Монтируя эти документальные кадры, он однажды показывает на экране зовущую к борьбе ленту. «Волшебный парус» уже не уводит зрителей в мир грез, а ставит кино на службу массам, борющимся за изменение жизни...

Мингоцци не новичок в кино. Он учился у неореалистов, поставил немало документальных и игровых фильмов. Опыт документалиста постоянно ощущается и в этой картине — в предельно точной реконструкции жизни эмилианской деревни конца 20-х годов, во внимании к детали, в умелом использовании крупных планов. А главное, этот фильм, через который контрапунктом проходит выразительный образ — белый парус борьбы и надежды в окружении фашистов-чернорубашечников, — выгодно выделяется среди аляповатой пестроты тех коммерческих лент, которыми наводнен сегодня итальянский экран.

Георгий Богемский

«Волшебный парус»

«Травиата»

(Италия)

Во время фестиваля о фильме Франко Дзеффирелли можно было услышать короткую «рецензию»: «На любителя». Предполагалось, по-видимому, что картина предназначена меломанам. А может быть, имелись в виду поклонники «большого стиля»: богатой стилизации, постановочной пышности. Обе эти зрительские категории и в самом деле наслаждались, слушая превосходный оркестр, отличное пение, любуясь искрометной балетной сценкой Екатерины Максимовой и Владимира Васильева, восхищаясь выразительностью тесного соотнесения великой музыки и ее пластического воплощения.

И все же было бы очень обидно, если б в залах кинотеатров оказались лишь знатоки оперы и любители красивого зрелища. Обидно, потому что едва ли не главной целью кинематографического начинания было не только подарить оперу Верди тем, кто ее и без того хорошо знает, но покорить ею также тех, кто к «Травиате», как и вообще к классической опере, особого расположения не проявляет.

Есть еще причина желать «Травиате» хорошего зрителя. Будучи и вправду своего рода жанровой чрезвычайностью для кинематографа, она в действительности находится на пересечении многих поисков, тех, какие назрели только что, и тех, что живут в искусстве не одно десятилетие. Заранее отказываясь обозначить в маленькой рецензии все векторы и тяготения, вспомним некоторые, имеющие к фильму непосредственное отношение.

В 1974 году, как бы ненарском, в промежутке между большими трудами, Ингмар Бергман снял «Волшебную флейту». Тремя годами позже на экранах появилась другая моцартовская опера: Джозеф Лоузи поставил «Дон-Жуана». Обе картины имели заметный успех, «Флейта» — в форме единодушного признания, «Дон-Жуан» — жаркой дискуссии. «Травиата» появилась ответом на спрос, разбуженный экранизациями Бергмана и Лоузи. Судя по тому, что в нынешнем сезоне ожидается премьера следующей киноопер (над постановкой «Кармен» трудился Франческо Рози), можно с достаточной основательностью заключить: этот род фильмов вызвал к себе немалый публичный интерес. А если к сказанному добавить, что такой остропроблемный художник, как испанец Карлос Саура, одну за другой выпускает две балетные картины — «Кровавую свадьбу» по Гарсиа Лорке и

ту же «Кармен», то череда вроде бы разрозненных фактов сгущается в вопрос по существу: почему?

Потому, в первую очередь, что крупные кинематографисты, осознавая свою культурную миссию, приближают широкому зрителю дорогостоящие, во многих случаях и вовсе недоступные ему оперный спектакль, балетное представление, искусство замечательных артистов и т. д. О пропагандистском назначении таких фильмов уже шла речь. Есть и другая, сугубо кинематографическая причина.

Сегодня многие сетуют на определенное кинобезвременье. Говорят о затертости находящихся в ходу стилистик, об изношенности распространенных повествовательных структур, обветшалости постановочных приемов, о самоэпигонстве ведущих мастеров. Научившись многому у романа, раскусив секреты поэтических связей, отбыв «стажировку» у театра и живописи, кинематограф обращается к музыке в поисках новой меры художественного обобщения, еще не освоенных тайн эмоциональной концентрации, словом, в тоске по крупной форме.

Из всех, кто режиссировал в последние годы киноопер и кинобалеты, Дзеффирелли имел на это едва ли не наибольшее основание. Однако за «Травиату» он взялся почти против своей воли.

Связанный более четверти века с оперной сценой, он осуществил десятки постановок, в том числе несколько знаменитых, как, например, «Богема» в «Ла Скала» или шекспировский цикл опер Верди в «Метрополитен Опера». «Травиату» он ставил не менее пяти раз, но в кино мечтал работать над ее литературным первоисточником — «Дамой с камелиями» Дюма-сына. Это оказалось невозможным, в частности потому, что Дзеффирелли опередил его коллега по кино и оперной режиссуре Мауро Болоньини, экранизовавший в «Подлинной истории дамы с камелиями» как бы первоисточник первоисточника — реальную судьбу реальной женщины Мари Дюплесси, чьи черты воспроизвел младший Дюма в портрете Маргариты Готье.

Ученик и многолетний сотрудник Лукино Висконти, Дзеффирелли во многом следует великому мастеру. От Висконти у него свобода ориентации в мировой культуре, искусство искать прямые связи современности и прошлого, запечатленного в бессмертных шедеврах. От Висконти же вкус и мастерство стилизации, раскованность пространственного мышления. С просмотра «Травиаты» выносишь почти физическое ощущение, будто постановщик «Людвига» из рук в руки передал своему ученику изощренную технику многомерного освоения павильонного пространства. Но Висконти никогда не снимал фильмы по театральным пьесам и тем более не ставил киноопер. При этом некоторые элементы оперного содержания и структуры в его фильмах присутствуют: надличные темы (рок, судьба, фатум), сквозные лейтмотивы, способы соотнесения массы и героя. В «Чувстве», «Леопарде», «Гибели богов», не говоря уже о «Смерти в Венеции» и «Людвиге», оперные идеи Верди, Вагнера, Пуччини воплощены неоперными средствами.

Дзеффирелли, напротив, был признан в кино благодаря удачным экранизациям Шекспира и испепелен критикой как автор и постановщик религиозных апокрифов, снятых по оригинальным сценариям. Скорее всего, по типу творческого мышления он принадлежит к разряду художников, которых можно было бы назвать активными последователями. Его воображение живее реагирует на эстетические возбудители, нежели на прямые жизненные впечатления. Из сказанного вовсе не следует, что Дзеффирелли — всего-навсего корректный постановщик или — упаси боже! — простой эпигон. У него поразительный дар придавать созданиям чужой фантазии статус непосредственного существования, полнокровного и спонтанного. Художнический аппарат Дзеффирелли работает как бы по обратной программе — от искусства к жизни, тем самым — к новому эстетическому творению.

Бесспорно, Дзеффирелли прежде всего человек театра. Он верит в то, что классика, драматическая и музыкальная, создана на все времена, что в ней заключен весь мир, а значит, и... кино. Посмотрите, как легко, как блистательно он преодолевает в «Травиате» статику оперного представления! Порывы и кружения романтической вердиевской партитуры обретают реаль-

ные траектории мизансцен, движений героев, наездов камеры. Богатство музыкальной «массы»: ее редкостная плотность, особый, «средиземноморский» сенсуализм, переливчатость фактур становятся зримыми, благодаря богатейшему сопоставлению фактур материальных. Поэтому пышность изобразительного решения не воспринимается своеволием постановщика: она услышана в музыке. И для драматической контрастности вердиевского письма найден точнейший наглядный аналог — контраст двух цвето-световых стихий. Золото праздника и солнца — это цвет (свет) веселья и жизни, сумеречная синева — это цвет (мрак) болезни и смерти.

И все же, если бы экранная «Травиата» сверкала лишь постановочными находками, если бы она была только хорошо спета, она в самом деле была бы просто картиной «на любителя». Но на первом плане в фильме художественный образ такой светоносности, что произведение Дзеффирелли поднимается из ряда блестящих киноопер и даже удачных экранизаций.

При всей скудости литературных качеств «Дамы с камелиями», повести и пьесы, Маргариту Готье рвались играть и играли великие актрисы: Сара Бернар, Элеонора Дузе, Грета Гарбо. Исполнительниц привлекало не то, как написана героиня, но то, что в тексте Дюмасына можно назвать записью одной судьбы.

Гречанка Тереза Стратас, певица с мировым именем, в чем-то неуловимо похожа на Веру Федоровну Комиссаржевскую — хрупкая фигурка, огромные сияющие глаза. И играет она с самоотдачей большой драматической актрисы. В ее Виолетте главное — душевное здоровье, человеческая ясность, ничем не нарушенная цельность. В эпоху, когда на сценах, экранах, страницах литературных произведений действуют издерганные амбивалентностями, измельченные сложностями, ожесточенные в рабстве житейских и прочих обстоятельств персонажи, цельная, верная внутреннему голосу натура способна вызвать мощное очистительное сопереживание. Это ли не цель большого искусства?!

Ирина Рубанова

«Счастье по случаю», «Старый лис», «Семья Плюф», «Сорокалетние»

(Канада)

Своеобразие кинематографа Канады тесно связано с особенностями исторического пути и культурного прошлого этой страны. Многолетнее пребывание под эгидой британской короны сменилось в послевоенный период экспансией монополистического капитала США. Американское влияние на все сферы канадской действительности, конечно, тормозило и продолжает тормозить развитие национального самосознания и культуры канадцев.

Однако патриотически настроенным мастерам канадского кино все же удалось за сравнительно короткое время создать самобытный игровой кинематограф, что подтверждает и программа фильмов, показанных на XIII МКФ в Москве.

В основном конкурсе Канада была представлена работой известного режиссера Клода Фурнье «Счастье по случаю» (английское название «Жестяная дудочка»).

Значение этой ленты для развития прогрессивного канадского киноискусства определяется уже тем, что она снята по одному из лучших романов в послевоенной литературе Канады, принадлежащему перу скончавшейся недавно выдающейся писательницы Габриэль Руа (книга переведена на русский язык). В центре этого остросоциального произведения — трагические судьбы безработных франкоканадцев, пожилых и молодых; отчетливо звучит в романе и антивоенная тема.

События фильма разворачиваются в 1940 году, вскоре после начала второй мировой войны, в которой принимала участие и Канада — тогда еще доминион Англии. Как и в книге Руа, герои картины — франкоканадцы, живущие в бедном районе Монреаля; главным действующим лицом является молодая официантка Флорентина Лакасс (в этой роли дебютировала Мирей

«Счастье по случаю»

Дейглюн), старшая дочь потомственного рабочего Азариуса Лакасса (Мишель Форже), который никак не может найти постоянную работу. Жена Азариуса, Роза-Анна Лакасс, мать десяти детей, пытается удержать «на плаву» свою семью и тяжело страдает оттого, что это невозможно в мире, разделенном на бедных и богатых. Дух романа живет и в туманных, серых пейзажах рабочего Монреаля, и в бедной обстановке снимаемых семьей Лакасс квартирок, и в игре талантливой актрисы театра и кино Мэрилин Лайтстоун (Роза-Анна Лакасс), создавшей образ поистине трагического звучания (за исполнение этой роли актриса удостоена на фестивале приза и диплома Комитета советских женщин).

И тем не менее несогласие с автором фильма (Клод Фурнье выступает одновременно как автор сценария, главный оператор и режиссер-постановщик) все же возникает, когда пытаешься установить идейную связь между романом и его экранизацией. Создатель картины опустил ряд моментов, имеющих в книге Габриэль Руа принципиальное значение. Ведь талантливая писательница, роман которой вышел в 1945 году, писала не столько, а вернее не только о перипетиях взаимоотношений Флорентины Лакасс с Жаном Левеком (Пьер Шаньон), которого та любила, и с Эмманюэлем Летурно (Мартин Ньюфилд), женой которого стала, сколько о времени экономического кризиса, который Канада переживала в 30-е годы, незадолго до начала войны. Не менее важна у Руа и тема судьбы молодого поколения канадцев из бедных слоев, с юных лет познавших нищету, безработицу и вынужденных пойти в армию ради того, чтобы их семьи могли получать пособие, которое только и могло помочь их родителям, женам, братьям и сестрам не умереть с голоду. Эти опорные для романа мотивы в фильме либо отсутствуют вовсе, либо выведены на периферию действия.

Самое большое отклонение от первоисточника — трактовка образа Эмманюэля Летурно, представленного в фильме лишь в качестве слепо влюбленного в героиню романтического юноши, единственного сына состоятельных родителей. В романе же Летурно — один из центральных образов, едва ли не главный выразитель авторских идей. Именно об Эмманюэле, пишет Руа, что «его сопровождал запах нищеты», и прямо называет его «бедняком»... Исчезла из фильма и важная для Канады тема межнациональных взаимоотношений.

В интервью автору данной статьи Фурнье объяснил, что существует телевизионная пятичасовая версия «Счастья по случаю», детально воссоздавшая подробности сюжета и «дух» романа Руа. Но как бы там ни было, жаль, что создатель картины опустил в варианте, предназначенном для демонстрации в кинотеатрах, принципиально важные для вдохновлявшего его романа темы...

Значительными явлениями реалистического канадского кинематографа являются и внеконкурсные ленты — «Семья Плюф» Жиля Карля, «Старый лис» Филиппа Борсоса и «Сорокалетние» Анн-Клэр Пуарье. Помимо своеобразной художественной формы («под документ»), они привлекают тем, что рассказывают о различных периодах современной истории Канады.

«Старый лис» представляет зрителям Канаду конца XIX — начала XX века, страну, охваченную «золотой лихорадкой», куда устремились бедняки из разных стран в надежде разбогатеть «в один день». На этом фоне разворачивается документальная в своей основе история знаменитого грабителя почтовых поездов Билла Майнера. Нет, это фильм не о суперменегангстере, а о безработном, у которого не было иного способа заработать на хлеб насущный, кроме как нападать на почтовые поезда, где перевозились деньги (однажды Майнер видел, как это делается, в фильме «Большое ограбление поезда» Эдвина Портера...).

Для картины молодого режиссера-дебютанта Филиппа Борсоса показательна психологическая глубина разработки характера главного героя, не лишенного некоторого обаяния (в роли Билла Майнера выступил старейший актер американского кино Ричард Фарнсворт, снимающийся, как правило, в ролях второго плана). Хороши романтические пейзажи сельских и горных районов Канады. Но главное — это стремление автора фильма дать на экране реалистическую картину канадской действительности начала века, когда в стране обретал силу капитализм, резко обозначивший социальное неравенство, социальную поляризацию общества. Один из самых впечатляющих эпизодов

«Старый лис»

«Сорокалетние»

фильма — сцена самоубийства умирающей от голода рабочей семьи...

О судьбе рабочей семьи рассказывается в фильме «Семья Плюф» — экранизации одноименного романа известного канадского писателя Роже Лемелена. Практически впервые советские зрители увидели на экране ту сторону канадской действительности, которая уходит корнями в историю взаимоотношений англо- и франкоканадцев, взаимоотношений, составляющих ядро не решенных и до сих пор социальных и национальных противоречий Канады.

Действие фильма «Сорокалетние» происходит в наши дни. Анн-Клэр Пуарье познакомила зрителей с представителями так называемого «среднего класса», составляющего, как известно, значительную часть современного канадского общества. Хотя в картине представлены разные судьбы, среди ее героев нет ни одного, кто мог бы сказать о себе, что он доволен жизнью... И в этом большая правда фильма, который утверждает, что относительное материальное благополучие людей со средним достатком отнюдь не решает стоящих перед ними житейских и нравственных проблем, что современное капиталистическое общество лишает человека духовной опоры. Символически звучит финал картины, показывающий самоубийство одного из героев — Тарзана (Жак Годен), который в начале фильма говорил о себе: «Я преуспел в жизни больше других»...

Психологически тонкий фильм Пуарье, где снялись лучшие актеры театра и кино Квебека, одно из весомых доказательств высокого профессионализма современного канадского кино и утверждающегося в нем интереса к реальной действительности.

В интервью, состоявшемся в дни XIII МКФ в Москве, постановщик картины «Счастье по случаю» К. Фурнье и продюсер М.-Ж. Раймон отмечали, что рост национального самосознания канадцев, их стремление противостоять чуждым влияниям в области культуры и искусства со стороны США положительно сказываются на развитии канадского кинематографа. Передовые деятели кино Канады стремятся утвердить своих соотечественников в мысли, что, несмотря на языковые различия, они представляют собой единый народ с общими интересами и целями во всем, что связано с их самобытной национальной культурой.

«Мы хотели, чтобы все, кто принимал участие в работе над фильмом, а также наши зрители ощутили себя прежде всего к а н а д ц а м и...» — заявил Фурнье.

Владимир Иванов

«Улица Заходящего солнца»

(КНР)

Небольшая улочка старого Пекина, которую мы увидели в этом фильме, по-своему замечательна. Старинная китайская планировка с тесными маленькими двориками, одноэтажная застройка под черепичными крышами, цветы — все это выглядит очень колоритно, привлекательно и как-то по-домашнему уютно. Но улица обречена: жизнь идет вперед, высокие белые здания новостроек требуют места — и здешним жителям вскоре придется покинуть насиженные углы.

Нелегко людям расставаться с родной улицей, где все знают друг друга, где от соседей нет никаких секретов, где дела каждого являются предметом всеобщего интереса. Ведь любой обитатель улицы Заходящего солнца (обратим внимание на символический оттенок названия основного места действия фильма), молодой или старый, постоянно ощущает себя членом единого коллектива, а всеобщая взаимопомощь, дружеское участие окружающих здесь вещи естественные, обычные. Так ли будет в другом месте? Сложится ли и там, в новых огромных домах, столь же уникальная атмосфера живого человеческого участия? Фильм оставляет ответить на этот вопрос будущему...

А пока перед нами — обыкновенная жизнь обыкновенных людей, изображаемая с пристальной наблюдательностью и открытой симпатией (режиссер Ван Хаовей).

Драматургия ленты (автор сценария Су Шуян) лишена заинтриговывающих деталей, а ее изобразительное решение (оператор Ли Чэньшэн) и стиль работы актерского ансамбля, в составе которого есть и непрофессиональные исполнители, подчеркнуто непритязательны и достоверны. В фильме трудно выделить главных персонажей — судьбы отдельных действующих лиц существуют на экране не изолированно, а непременно в связи, в тесном переплетении с судьбами остальных героев, перекрещиваясь и обретая при этом дополнительную объемность.

Плавно и несколько мелодраматично развивается история трогательной любви рабочего У Хайпо и врача-рентгенолога Чжоу Яньянь. С юмором, порой уступающим место хлесткой сатире, показаны в фильме попытки отца хорошенькой Сяо На сосватать девушку, непременно выдать ее замуж за состоятельного жениха из Гонконга, который на самом деле оказывается мелким жуликом. Отдельная (и, пожалуй, наиболее важная) сюжетная линия связана с жизнью самых молодых героев ленты, которые не знают, куда себя девать: для молодежи не хватает работы, и здоровые, сильные, грамотные ребята томятся без дела. Некоторые из них уже почувствовали вкус к случайным легким заработкам, которые можно истратить на выпивку, на ужин в ресторане. Кто-то торгует голубями, кто-то чинит на дому радиоаппаратуру. Но все это — занятия несерьезные, а подчас и сомнительные. На помощь ребятам с улицы Заходящего солнца приходит ремесленник Чжэн Ваньцюань: с одобрения местных властей он организует молодежный кооператив, жертвует на него свои сбережения, и вскоре молодежь открывает построенную своими руками столовую-павильон, а при ней что-то вроде бюро добрых услуг. Насколько можно судить по фильму, несовершенному в художественном отношении, но искреннему, трудоустройство молодежи — острая проблема сегодняшнего китайского общества.

Эмоциональная палитра фильма неоднородна: в нем отчетлив ностальгический мотив, грусть по навсегда уходящему в прошлое традиционному бытовому укладу, символом которого является сама улица Заходящего солнца и нравы ее обитателей; в нем ощутима и радость по поводу грядущих перемен, неизбежных и обещающих людям иную жизнь, перспективу воспользоваться благами современной цивилизации. Обращение к теме обновления, смены жизненных условий позволило авторам картины затронуть существеннейшие вопросы сегодняшней китайской действительности. Ведь если быть абсолютно точным, то улица Заходящего солнца — это даже не улица, а маленький переулок, по-китайски — хутун. Сколько их было в старом Пекине, в городе императоров и мандаринов, какие пышные и изысканные названия они носили!.. Для туристов это было чисто китайской национальной экзотикой. Но красота и очарование древних кварталов — это одно, а возможность для их обитателей жить в нормальных условиях, с удобствами — другое.

...Снесена старая пекинская улочка. Грустно зияют проемы в стенах полуразрушенных домов. Люди оставили их. Но именно сюда, на знакомое место, приходят на свидание У Хайпо и Чжоу Яньянь, которые наконец-то объяснились и, кажется, будут счастливы друг с другом...

Алексей Желоховцев

«Пять пальцев одной руки»

(Монголия)

Я рискнул бы сказать, что искусство становится зрелым, когда позволяет себе обратиться к банальности, когда, не мудрствуя лукаво, берет ситуацию из жизни, простую, как сама эта жизнь, и рассматривает ее неспешно и рассудительно, непринужденно и ненавязчиво, а за простотой этой, за банальностью как бы сами собой открываются такие пласты непредусмотренной реальности, такие глубины ее, такие связи и сложности, каких никогда и искать не стали бы в простодушии и наивности рядового житейского казуса.

Наверно, этим, хотя бы отчасти, объясняется нынешняя всеобщая популярность такого прямолинейного, такого однозначного жанра, как мелодрама, еще не так давно считавшегося жанром низким — без всяких облагораживающих кавычек, чем-то вроде кинематографического шпагоглотательства, недостойного зрелого звукового кинематографа второй половины века.

И это легко понять. В самом деле, ну какие глубины можно извлечь из сюжета этой нравоучительной и поучительной ленты, чей дидактизм несомненен прямо с названия, сразу и до конца определяющего все, что нам придется увидеть на экране. «Пять пальцев одной руки» — название это достаточно символично для того, чтобы простенькая притча не оставляла никаких недомолвок с самого начала, но и достаточно реалистично для того, чтобы судьба каждого из этих «пяти пальцев», каждого из брошенных детишек выглядела на экране отнюдь не метафорически, а самым что ни на есть жизненным, «всамделишным» образом.

Тем более что авторы вовсе не претендуют на какие-либо обобщения; напротив, они просто стараются, как подобает в популярных жанрах — а «Пять пальцев одной руки» откровенно и преднамеренно снят как фильм популярный, и именно это, пожалуй, определяет его место на кинематографической карте Монголии, — рассказать историю, случившуюся с улан-баторским инженером Шагдаром, увлекшимся хорошенькой актрисой кукольного театра Хорло, оставившим свою верную, но постаревшую и болезненную подругу жизни Должин и пятерых детей (справедливости ради нельзя не сказать, что Шагдара у Хорло тоже ждал ребенок), но так и не нашедшим внутреннего спокойствия, а с ним и счастья. И, на-

до признать, авторам удается почти без потерь (если не считать назойливого голоса совести, который звучит в ушах Шагдара самым буквальным и несмолкающим образом) провести зрителя по всем перипетиям драматических злоключений и треволнений, выпавших на долю сирот, потерявших не только отца, но и мать, скончавшуюся от силикоза, удается держать зал в постоянном напряжении, чтобы затем закончить фильм вполне оптимистическим и обязательным для мелодрамы финалом, в котором вознаграждается по заслугам все, что награды заслуживало, а легкомысленный Шагдар покаран одиночеством и отчаянием.

На первый взгляд может показаться, что простодушие мелодраматического подхода к реальности, одномерность анализа непростых нравственных последствий культурной, научно-технической революций, прошумевших над монгольской землей после 1921 года, возможно лишь для описания ситуаций самых прямолинейных, очевидных, однозначных. Здесь же, в улан-баторских «Черемушках», выросших рядом со вчерашними юртами, но еще не заменивших их, в парадоксальном и неантагонистическом переплетении нескольких цивилизационных уровней, стягивающих в будничном существовании рядового монгола обычаи, нравы, архетипы разных эпох, разных этнических генеалогий, порою даже незаметных и неизвестных нынешнему человеку с улицы, казалось бы, не обойтись без жанров несравненно более сложных, позволяющих заглядывать в такие тайники души человеческой, которые заведомо недоступны наивности и доверчивости мелодраматического подхода к действительности.

Между тем в специфических условиях монгольского кинематографа именно мелодрама оказалась самым оперативным, самым адекватным естественной душевности, естественной импульсивности национального характера жанром. И речь могла идти не о том, быть или не быть мелодраме в монгольском кино, но о том, что мелодраме быть мелодрамой. Настоящей. Классической. «Взаправдашней».

Так что, будь на минувшем Московском фестивале установлена премия за «жанровую чистоту», за непринужденность жанра, «Пять пальцев одной руки» могли бы претендовать на нее с полным профессиональным правом. Однако если бы фильм Нямгаваа и Балжиннямa являл собой лишь удачный пример использования мелодрамы в кино Монголии, он вряд ли заслуживал бы особого внимания, ибо кино МНР существует уже достаточно давно, чтобы кого-либо можно было удивить профессионализмом. Значение «Пяти пальцев...» в другом — в том, что открывается непредубежденному глазу за классическим любовным треугольником, за бурными страстями и злоключениями героев. Иначе говоря — в той социальной, общественной проблематике, которая, не выходя ни разу на первый план сюжета, тем не менее определяет все повороты и извивы этой истории, все поступки и помыслы героев, все случайности и неожиданности, которые происходят с ними.

Ибо за историей Шагдара и Хорло, Должин и пяти ее детишек как нельзя отчетливее просматриваются те разительные перемены, которые произошли в монгольской морали и монгольской культуре, в монгольской повседневности и монгольском быту за шесть послереволюционных десятилетий, перемены, которые проявляются во всем — и в эмансипации монгольской женщины, в ее реальной социальной независимости от мужчины, и в становлении технической интеллигенции, и во всем том, что открывается в комплексе психологических, социальных, культурных, цивилизационных проблем, возникающих в результате взаимодействия традиционных нравственных норм, обычаев, канонов с тем новым, что принесла сначала революция социальная, а затем и революция культурная. Говоря иначе, взаимоотношения старого и нового в самом широком общественном контексте, увиденном в непритязательном житейском казусе, в банальной, на первый взгляд, истории, случившейся в одном из домов Улан-Батора. Совсем недавно, на наших глазах.

Мирон Черненко

«Героическая пастораль»

(Польша)

В польском фильме «Героическая пастораль», действие которого происходит весной 1945 года, главную роль ротного санитара и парикмахера играет популярный артист сцены и экрана Виргилиуш Грынь. Мне не раз доводилось видеть его в фильмах и в спектаклях Лодзинского театра имени Ярача. Он играл людей добрых, приветливых и людей холодно, целенаправленно жестоких. Лирическая мягкость, полутона так же доступны ему, как публицистическая определенность или почти фарсовая резкость. Грынь принадлежит к актерам того типа, которые умеют быть естественными в ролях очень разных людей — и при этом меняются не внешне, а внутренне; настраиваясь на волну персонажа, остаются тем не менее самими собой. В жизни он приветлив и добродушен, часто улыбается, и эта открытая улыбка очень идет его типично славянскому лицу. Она и на экране неотразима. Но в польской романтической классике, например, Грынь представал в облике персонажей зловещих, страшных. Тяжелая, мрачная мощь исходила от них, обрушивалась на зрителей, поражала.

Однако на наших глазах низость и подлость, даже временно торжествующие, преодолевались, уничтожались нравственно, ибо личность артиста присутствовала во всем, что говорили и делали на сцене его персонажи. Заглядывая

в самые мрачные бездны, душа артиста взывала к справедливости и добру.

Грынь корректен и деликатен по отношению к партнерам, никого не пытается «переигрывать». И все же нередко случалось так, что фильм или спектакль запоминались прежде всего именно благодаря его участию.

В «Героической пасторали» профессиональна, добротна режиссура Хенрика Бельского, уверенно выстроен сценарий Ежи Яницкого (хотя нельзя не обратить внимания на некоторые отработанные ходы, на явную экранную знакомость отдельных персонажей и ситуаций). Добрых слов заслуживает операторская работа Мацея Киёвского, чуткая к атмосфере и приметам времени, актеры типажно выразительны и внутренне органичны. Однако фильм «Героическая пастораль» стал прежде всего фильмом Виргилиуша Грыня.

Первые кадры — картина жестокого боя польских солдат с соединением фашистских войск, оказывающих последнее отчаянное сопротивление. Мы видим происходящее как бы глазами санитара Юзефа Лопуха — бой и изнанку его: забрызганные кровью халаты врачей, истерзанные железом человеческие тела, которые надо возвращать к жизни, если осталась к тому хоть какая-то возможность. Юзеф Лопух Виргилиуша Грыня умело и привычно выполняет свои нелегкие фронтовые обязанности, он солдат, настоящий солдат... но все-таки крестьянин прежде всего, и военная форма на нем хоть и ладно пригнана, а все равно — как с чужого плеча.

Особенно ясно это становится тогда, когда, получив короткий отпуск, Юзеф едет в родную деревню. С советскими бойцами, что взялись подвезти его на своем грузовике, он увлеченно говорит о земле, о крестьянской работе. А проход героя деревенской улицей, то, как он любовно оглядывает окрестности, как пьет воду из колодца... Во всех его бытовых жестах живет негромкая, застенчивая, но такая глубокая радость человека, возвращающегося, наконец, к своим истокам, к себе самому.

Его встреча с женой Сабиной, первые разговоры с ней — тонкий, психологически насыщенный актерский дуэт Виргилиуша Грыня и Кристины Крулувны. Крепко сбитая, по-крестьянски ладная Сабина и большой, мешковатый, но проворный и ловкий в работе Юзеф — одного взгляда достаточно, чтобы понять, что они муж и жена, почувствовать, как многое их объединяет. Однако безмятежность длится недолго: возвращение Юзефа для Сабины не только радость, но и тяжелый удар. Считая мужа погибшим, она связала жизнь с деревенским активистом Виктором, у них ребенок.

Казалось бы, естественная реакция — бросить все, скорее вернуться в свою роту, к боевым товарищам. Однако этого не происходит, и здесь надо говорить не только о психологической, но и о социальной точности, с какой ведет свою роль Виргилиуш Грынь. В деревне дом, земля, которая при новой власти полагается Юзефу по праву. И, как бы ни болела душа, он, крестьянин до мозга костей, *не может* отсюда уйти. Сперва — растерянность в глазах Юзефа, потом их преображает недобрый блеск. Он любит Сабину, но драма обманутой любви отнюдь не целиком поглощает его. Короткие реплики его исполнены угрюмой, неукротимой решимости: своей земли и своего дома он никогда и никому просто так не отдаст, недаром он столько лет через долгую и страшную войну возвращался на родину — пусть Сабина и Виктор это хорошо запомнят.

Но не только личная драма тяжким, рубежным испытанием входит в жизнь Юзефа. В освобожденных районах Польши идет жестокая классовая борьба. Скрывающиеся в лесах бандиты из реакционного подполья готовы на все, чтобы запугать крестьян, помешать проведению земельной реформы. На глазах потрясенных селян вооруженные до зубов пришельцы из леса, движимые слепой ненавистью, решимостью отчаяния, заживо сжигают комиссара, приехавшего делить землю, — кадры эти сняты беспощадно и мужественно. А потом приходит очередь коммуниста Виктора. Опьяненные своей недолгой, ускользающей из рук властью, бандиты врываются в его дом, чтобы рассчитаться за все, чтобы никому неповадно

было посягать на землю, которая веками принадлежала лишь избранным. Но в доме они застают Юзефа, которого принимают за Виктора...

При всей привлекательности характера главного героя, в драматургии образа пропущено, мне кажется, некое звено, недостаточно проакцентированы внутренние перемены, происходящие с Юзефом, когда он начинает чувствовать себя не только хозяином своего дома и своего клочка земли, но и — пусть еще не сознавая этого — хозяином страны, которую надо поднимать из руин, за которую надо, если приходит необходимость, отвечать судьбой, платить жизнью. Тут сказалась и служба в армии-освободительнице, и понимание того, какие перспективы открывает перед крестьянином народная власть. Хотелось бы явственней ощутить, что перед бандитами предстал и тот самый Юзеф Лопух, которого мы видели в начале ленты, но и в чем-то решающе важном иной, новый...

Последние кадры сыграны артистом превосходно. Под бандитскими дулами Юзеф делает несколько замедленно неуклюжих шагов — и вдруг молнией бросается к спасительному оружию и, уже ощутив в руках его надежный стальной холод, падает, сраженный пулями. Не раздумывая, принял он ту смерть, что была предназначена Виктору. Может, рассчитывал на всегдашнее свое фронтовое везение, на «госпожу удачу», так верно до сих пор ему служившую? Может быть... Только не в этом дело, совсем не в этом. Оказавшись в ситуации, когда самый обыкновенный, ничем не примечательный человек или ломается, или обретает неведомую ему прежде духовную высоту, Юзеф поступил, как герой. Его нравственный выбор, его путь к себе — это выбор и путь тысяч и тысяч поляков, живых и погибших, не склонившихся перед фашистским нашествием, умевших бороться до конца, в ратном и мирном труде выстрадавших социалистическую Польшу.

Константин Щербаков

«Возвращение из ада»

(Румыния)

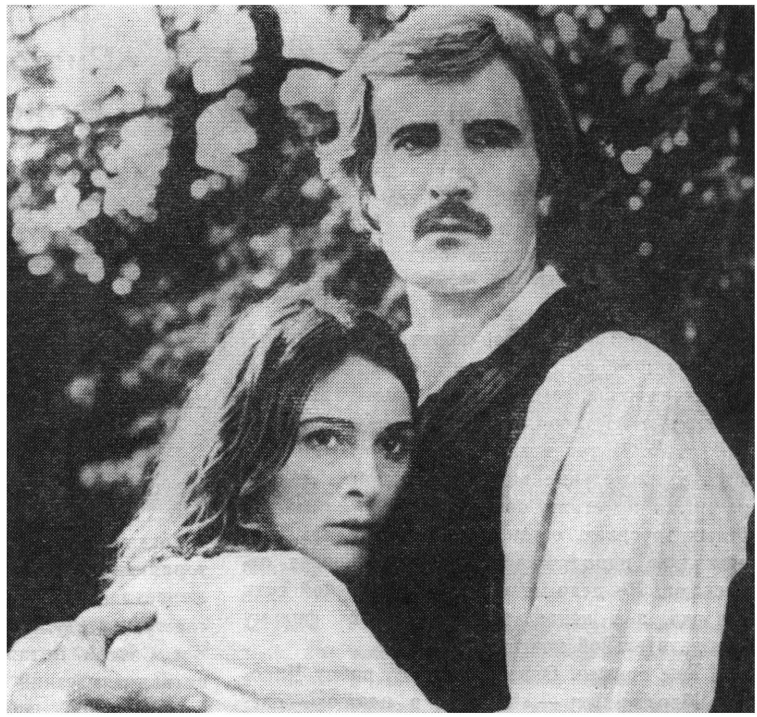
О событиях первой мировой войны написано множество книг и снято немало фильмов. Однако тема и сегодня остается актуальной, хотя, казалось бы, ужасы второй мировой войны затмили трагические события начала века. Очевидно здесь желание художников исследовать проблемы войны и мира XX столетия в их истоке, на этапе, когда война впервые оказалась угрозой не только для человека, но и для человечества. В этом смысле румынский фильм «Возвращение из ада» отнюдь не выглядит анахронизмом.

Нельзя, правда, сказать, что режиссер картины Николае Мэрджиняну предлагает неожиданное решение темы. И если обратиться к сюжету, избранному автором, то в нем многое построено на уже знакомых мотивах произведений о «потерянном поколении».

В самом деле, не так уж свежа рассказанная с экрана мелодраматическая история о женщине и мужчине, которые, продолжая любить друг друга, избирают себе иных спутников жизни.

Ион ревнует жену к сопернику по имени Думитру и даже мечтает, попав на фронт, выстрелить ему в спину. Не так уж нов и поворот, который происходит в сознании Иона, когда он вместо того, чтобы бросить раненого Думитру, упорно тащит его на себе, не считаясь со смертельным риском.

Но выразительность кинематографа, как известно, не ограничивается областью сюжетных построений. Семантика самого экранного изображения своей глубиной способна перекрывать ординарность фабулы и заставлять зрителя искренне волноваться и задумываться над проблемами по-настоящему значительными. Именно так и произошло в фильме Николае Мэрджиняну, высокопрофессионального оператора, ставшего режиссером. Наибольший интерес в «Возвращении из ада» представляет именно изобразительный ряд: сопоставление



«Возвращение из ада»

будней мира и будней войны, выявление их контрастности. С помощью этого сопоставления и воспитывает фильм ненависть к самому противоестественному для человека занятию — убийству.

...Мы еще помним свежесть утра, солнечные блики на земле, серебро реки, сочную зелень полей, окаймленных темными лесами. Еще у нас перед глазами яркие краски сельского праздника, длинные столы на поляне, пестрота одежд, огневая пляска, задорное лицо девушки, с хрустом надкусывающей большое красное яблоко. Но все это исчезает, точно прерванный внезапно сон, краски жизни тускнеют, меркнут — и возникает желто-бурый колорит войны. Вздыбливается земля, и комья ее, летящие в разные стороны, перекрывают солнце. Пламя плотоядно пожирает все вокруг — дома, деревья, живую плоть. Обнаженные ветви вычерчивают на почти черном от гари небе зловещий рисунок. На этом фоне люди кажутся призраками, тенями в аду, воцарившемся на земле.

Так «ритуал» жизни сменяется «ритуалом» смерти, и, стараясь усилить ощущение некой трагической церемонии, происходящей у нас на глазах, режиссер и оператор Влад Пэунеску рапидом снимают солдат, как бы взметнувшихся над кромкой окопов и медленно падающих под треск пулеметов. Однако авторы не пытаются с помощью изобразительных метафор уйти от реальности в мир чистых абстракций. Время и место точно указаны: Галиция, 1916 год. И один из солдат, уцелевших после кровавого боя, говорит другому: «Что мы с русскими не поделили?»

Образность в фильме вырастает на почве конкретных жизненных наблюдений, что характерно не только для эпизодов, снятых на натуре, но и для эпизодов павильонных, каза-

лось бы, сковывающих изобразительную динамику. Достаточно вспомнить сцену, когда главная героиня фильма — Вероника — пишет письмо на фронт. Изображение тут обретает глубину хорошего живописного портрета.

Такой принцип образного обобщения осознан — он в основе стилистики фильма. В нее входишь быстро, принимаешь ее для себя, и потому любое нарушение художественного принципа болезненно сказывается на восприятии.

Вот пример. Иона и раненого Думитру ловят жандармы. Разговор короткий: пусть дезертиры выроют себе могилу. Местные жители, стремясь спасти героев фильма, задабривают стражей порядка, не жалея ни еды, ни спиртного. И тут в кадре неожиданно появляются умилительные щенки, лакающие молоко из миски на столе, очаровательные малыши в белых трусиках, остановившиеся поодаль, еще несколько идиллических картинок. Героев отпускают. Но дело не в драматургической сути эпизода, а в использовании чуждой фильму изобразительной поэтики.

И еще пример. Одна из лучших работ Николае Мэрджиняну — «Человек в плаще» — сделана в жанре «триллера». Неожиданным отзвуком этой картины становится в новом фильме режиссера сцена в пустом доме, куда Вероника пришла в поисках сошедшего с ума, прячущегося дезертира Думитру. Она медленно, ощупью движется в полутьме, скрипят половицы, визжат дверные петли, а громовые раскаты и вспышки молний за окном, заливающие все вокруг мертвенным светом, еще больше усугубляют зловещее напряжение. В «фильме ужасов» такой эпизод был бы уместен. Но в данном случае он выглядит инородным.

Впрочем, издержек в стилевом решении не так уж много и они не слишком мешают восприятию фильма Николае Мэрджиняну, создавшего в целом произведение гуманистическое и яростно антивоенное.

Елена Карцева

«Король комедии», «Пистолет», «Изгои»

(США)

В 1930 году Луис Бунюэль снял свою знаменитую сюрреалистскую ленту «Золотой век». Среди ее вызывающе алогичных, шокирующих образов был и такой: за окном зала, где собрались на раут «сливки общества», звучит выстрел. Гости выглядывают во двор. На земле лежит убитый ребенок. Убийца, опуская ружье, хладнокровно объясняет: малыш мешал ему свернуть сигарету. Этого достаточно — все безмятежно возвращаются к светской беседе...

Тогда это казалось жестокой фантазией, которая может возникнуть лишь в воображении сюрреалиста. Прошло полвека. Мы раскрываем свежую газету.

«...Совсем недавно в парижском пригороде пятнадцатилетний мальчишка вдруг выпалил из отцовской винтовки в восьмилетнего ребенка, который носился по двору с игрушечным карабином, и очень тяжело ранил его. Почему? «Мне надоел шум, который он учинил», — сказал несовершеннолетний стрелок».

Это уже факт, приведенный в статье Ю. Жукова в «Правде» от 27 августа 1983 года. Рост числа подобных преступлений советский журналист справедливо связывает, опираясь и на мнение французской прессы, с влиянием американских фильмов, изобилующих сценами насилия и наводнивших в последнее время европейские экраны.

От американцев можно услышать, что насилие так же прочно принадлежит их жизни, как и традиционный «эппл-пай» — яблочный пирог. Одни признают это с тревогой и стыдом. Но есть и другие. Для них напористая агрессивность, культ силы — предмет гордости, те унаследованные от предков черты национального характера, которые якобы и «сделали Америку великой». Между этими крайними взглядами лежит целый спектр оттенков отно-

«Король комедии»

шения к проблеме. Противоборствуя, а иногда и причудливо переплетаясь в общественном сознании США, они отражаются и в американском кино. Примером тому могут служить три новых фильма, показанных этим летом на Международном фестивале в Москве.

«Король комедии» поставлен Мартином Скорсезе, знакомым нам по фильму «Алиса здесь больше не живет» — режиссером сравнительно молодым, но весьма известным. Эта первая его комедия вместе с предыдущими картинами «Таксист» и «Бешеный бык» складывается в нечто вроде триптиха, исследующего национальный американский характер. Все три главные роли сыграны талантливым ровесником режиссера Робертом Де Ниро.

Три «рядовых американца», три очень несхожих темперамента. Но есть у них и нечто общее, что лежит уже в сфере психологии социальной. Когда в дремучем мозгу таксиста, потрясенного развратом, царящим в ночном Нью-Йорке, вызревает возмущение, он, обученный на вьетнамской войне обращению с оружием, превращает — во имя добродетели — в кровавое месиво хозяев и клиентов публичного дома. Чемпион по боксу, «бешеный бык» всю жизнь идет напролом, жестоко калеча не только соперников на ринге, но и чувства близких людей. Герой «Короля комедии» Руперт Папкин, случайно познакомившись со звездой телеэкрана Лэнгфордом, впивается в того, как клещ: он мечтает стать знаменитым комиком, и Лэнгфорд просто обязан его продвинуть. Папкин не дает телезвезде покоя ни в оффисе, ни дома. А когда надоедливого претендента наконец вышвыривают вон дюжие охранники, на сцену является самое веское средство убеждения: револьвер. Руперт похищает Лэнгфорда, приставляет ему оружие к виску, и тот под угрозой смерти звонит в телестудию, чтобы Папкина выпустили на экран в вечернем шоу.

Дело сделано: Руперт предстает перед миллионной аудиторией со своим комическим монологом и возносится к вершинам успеха. Хотя ему приходится отбыть тюремный срок за похищение, это мелкое неудобство отнюдь не вредит его карьере: из заключения он возвращается еще более знаменитым.

Что это — сатира на телебизнес, куда одаренный человек может прорваться лишь с пистолетом в руке? Но ведь Папкин отнюдь не талантлив. Однако, плоть от плоти обывательской Америки, он твердо знает главное: зрителя надо ошарашить.

Автору этих строк довелось видеть телепро-

«Пистолет»

грамму ведущего Джонни Карсона, известного в США всем вплоть до грудных младенцев. Загорелый и жизнерадостный пятидесятидвухлетний блондин беседовал с киноактером о новом фильме. Вдруг из зала стали слышаться смешки, непонятно чем вызванные. Актер нервно заерзал, а когда он распрощался и ведущий встал, чтобы его проводить, обнаружилась причина смеха. На Карсоне, облаченном в пиджак и галстук, просто... не было брюк. В одних трусах, демонстрируя голые ноги, он прошел по эстраде под оглушительный гогот зала. Неожиданность в этом была. Качество юмора вряд ли требует комментариев...

Папкин начинает свой монолог «эпатирующим» сообщением: «Сегодня утром всех моих сценаристов застрелили в Центральном парке, так что текст себе я писал сам». А дальше идет какой-то малоаппетитный и мелкотравчатый рассказ о горестном детстве героя: как его лупили кому не лень в школе, как его стошнило прямо папе на ботинки.

Фильмы Скорсезе многослойны, неоднозначны. И все же его герои — люди не мысли, но действия, разрубающие узлы сложных проблем очередью из автомата, мощным кулаком, агрессивной нахрапистостью, — вызывают у своего создателя не только горькую иронию, но и сочувствие. Над пронырой Папкином Скорсезе усмехается скорее снисходительно, нежели сардонически — тем более что и револьвер, которым добывался успех, оказывается, не был заряжен. В «простом американце», предстающем в трилогии в трех своих ипостасях, режиссеру даже как бы импонирует его непосредственность, граничащая с инфантильностью. Но есть в этой непосредственности и нечто настораживающее и пугающее.

Эта тревога ясно передана в фильме «Пистолет» — любопытном гибриде Голливуда и английского кино. Он снят в США, но автор его англичанин Тони Гарнетт. На родине Гарнетт долгие годы сотрудничал в качестве продюсера с талантливым мастером реалистической школы Кеном Лоучем. Плоды этого содружества дают себя знать и в самостоятельной режиссуре Гарнетта — не только в достоверности атмосферы, но и в точности социальных характеристик, в определенности авторской позиции.

С востока США приезжает на работу в Техас преподавательница истории Кэтлин — хорошенькая, серьезная, совсем юная, сама еще похожая на школьницу. К ней проявляет вни-

мание юрист Ларри — атлетически сложенный блондин с обаятельной улыбкой. Он — истый сын штата, где еще живы традиции Дикого Запада. Заядлый коллекционер оружия, Ларри предлагает Кэтлин провести за нее урок, где, демонстрируя образцы из своего собрания, объясняет детям, что главным двигателем истории страны был шестизарядный кольт. Для девушки все это диковато — и подобные лекции, и то, что развлечься здесь любят стрельбой в тире да созерцанием женских матчей по борьбе, где пыхтят потные, звероподобные соперницы. Но «в чужой монастырь...» — и Кэтлин сохраняет спокойную терпимость интеллигентного человека.

Спокойно, доверчиво принимает она и приглашение Ларри поужинать у него дома. Однако ужин кончается тем, что служитель закона извлекает пистолет и под его дулом предлагает гостье отправиться с ним в постель. Потрясенная, онемевшая от ужаса Кэтлин подчиняется насилию. Самое страшное то, что насильник абсолютно спокоен. «У тебя нет выбора, понимаешь?» — даже ласково вразумляет он жертву. Сопротивление Кэтлин кажется ему абсурдом. В конце свидания он из лучших побуждений советует ей... полечиться у психиатра, чтобы тот «выправил» ее странное отношение к сексу.

Кэтлин, разумеется, собирается обратиться не к психиатру, а в суд. Но здесь Техас. Ей объясняют, что она лишь опозорит себя, а дело наверняка проиграет — ведь она пришла в гости добровольно. Так какие же могут быть претензии?..

Вот тут английский реализм делает уступку Голливуду. Кэтлин записывается в стрелковый клуб — и мы понимаем, что скоро добродетель восторжествует. Действительно, в финале негодяй получает по заслугам. Но подлинная кульминация фильма — не расправа девушки с оскорбителем, а как бы проходной эпизод, где героиня покупает пистолет. Надо видеть торговое святилище, обстоятельно показанное Гарнеттом, чтобы не только понять, но и ощутить, что такое проблема насилия в США. Видеть полки, заваленные бесчисленными, разнообразными, любовно отделанными орудиями убийства. Продавца — ходячую энциклопедию по своему товару. Соблазнительную, элегантнейшую упаковку. Надо слышать, с каким смаком инструктор клуба и продавец толкуют о достоинствах разных марок оружия. Гарнетт, конечно, не случайно сделал местом действия

«Изгои»

именно Даллас. Прошло двадцать лет с того дня, как президентский кортеж подъезжал здесь к книжному складу, но ничего не изменилось.

По-прежнему остается актуальной в жизни и кино США и тема молодежной преступности. К ней обратился Фрэнсис Коппола, режиссер «звездного ранга», в своем новом фильме «Изгои». Фильм рассчитан на самых усердных посетителей кино — подростков, которых в США держат в основном на рационе из «фильмов ужасов», криминальных и приключенческих лент и не часто «балуют» картинами об их собственной жизни.

Правда, содержание жизни героев — пятнадцатилетних Пони-боя и Джонни — сведено здесь лишь к соперничеству молодежных банд в унылом захолустном городке. И все же поначалу фильм делает заявку на серьезную социальную тему. Банда, к которой принадлежат герои, — это ребята из рабочих семей, нищая голытьба. Их недруги — щеголеватые парни из богатой части города. За их враждой стоит презрение «приличных» к «чумазым» и ненависть «изгоев» к тем, кто воплощает для них неосознанную, но остро чувствуемую общественную несправедливость. Уже в первом, мастерски сделанном эпизоде, когда молодежь собирается в кинотеатре, кожей ощущаешь напряженность атмосферы, готовую прорваться диким насилием. И взрыв происходит.

После кино хмурый крепыш Пони-бой и нервный, хрупкий, со шрамом от кастета на щеке Джонни устраиваются на ночь на задворках — дома их явно ждет мало хорошего. Отпрыски богачей, курсирующие в машинах в поисках развлечений, затевают с ними жестокую драку. Спасая друга, Джонни наносит обидчику роковой удар ножом. Найдя в жалком притоне, где пьянствует беднота, своего старшего приятеля Далласа — у него всегда под рукой и деньги, и даже пистолет, — ребята с его помощью укрываются на заброшенной ферме.

И вдруг после резкой, правдивой завязки, обещающей развернуться в острый, социально значимый сюжет, действие совершает неожиданный кульбит. Даллас пытается вывезти друзей из их убежища, но по пути им встречается горящая церковь. Мальчишки кидаются в пламя, спасают плачущих ребятишек — и превращаются в героев. Джонни с тяжелыми ожогами помещен в лучшую больницу. Убийство забыто. Все проблемы разрешены.

Правда, еще остается давно назначенная битва между бандами. Она состоится, но подвиг Джонни и Пони-боя фактически примирил недругов. Они выходят на бой по-джентльменски, как на спортивную арену. И тут мы невольно любуемся тем, как играют мощные бицепсы, ухают молодецкие удары тяжелых кулаков, как майки красиво обтягивают могучие торсы. Это выглядит как демонстрация мужества и силы славных, в конце концов, американских ребят.

Торопливо развязываются под занавес сюжетные ходы. Джонни обречен на смерть от ожогов (искупление вины!), Даллас — на бессмысленную гибель от полицейской пули, а Пони-бой излагает на бумаге (в назидание остальным?) эту грустную повесть. Недостатки литературной основы, сильно напоминающей модернизированную и американизированную Лидию Чарскую, к сожалению, ослабляют и обедняют фильм. Выручает режиссура, чутье Копполы на правду, которое как бы помимо фабулы, а иногда и вопреки ей помогает понять причины «безмотивной» преступности подростков — нищету, социальное неравенство, неприкаянность и отчаянную бездуховность бытия «изгоев».

Хотя на всех трех фильмах лежит — пусть едва уловимый — отпечаток голливудского мифа о герое, «который умеет постоять за себя», они отчетливо противостоят тем бесчисленным киноподелкам, которые с циничной прямотой пропагандируют культ насилия. Эти три картины, окрашенные иронией у Скорсезе, гневом у Гарнетта, сочувствием у Копполы, предостерегают об опасности, свидетельствуют о неблагополучии общества, где так распространено слепое упование на силу.

Марианна Шатерникова

«Без злого умысла», «Тутси»

(США)

Два последних фильма Сиднея Поллака, которые увидели зрители нынешнего Московского кинофестиваля, наглядно продемонстрировали, что режиссер, уже давно поселившийся на голливудской территории, теперь полностью обжил ее и позволил себе чрезвычайно любопытные эксперименты, перевертыши и заимствования, которые голливудскую традицию кое в чем продолжили, но в чем-то важном и поломали.

Внешне этот слом не слишком заметен, поскольку обе свои картины Поллак сориентировал на существеннейшие составные голливудской эстетики: крепкую сюжетность и кинозвезду. Сюжеты были разработаны досконально, в них четко провели причинно-следственную связь, выстроили второй план, комментирующий основные события, психологически мотивировали поступки персонажей и подвели действие к «хэппи-энду», правда, с привкусом, скорее, горечи, нежели безудержного веселья — сказалось влияние времени. На «звезд» режиссер тоже не поскупился, пригласив крупнейших: в одном случае — Пола Ньюмена, в другом — Дастина Хоффмана.

Поллака всегда интересовали люди идеи, одержимо или хотя бы настойчиво движущиеся к намеченной цели, воспринимающие крушение мечты, как гибель мира, срывающиеся в пропасть от катастрофической неудачи или находящие возможность начинать сначала. На одном полюсе интереса режиссера находится Глория из широко известной у нас картины «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?», приговаривающая себя к смерти, когда рушится возможность выигрыша в жизненной лотерее. А противостоит ей молодая коммунистка из замечательного фильма «Какими мы были», прошедшая через ужас маккартизма, предательство, разочарования и, несмотря ни на что, сохранившая веру в справедливость идей «красных тридцатых».

Первый из показанных на фестивале фильмов — «Без злого умысла» — поставлен режиссером в 1981 году. Фабула, замешанная на клевете, несчастной жертве и разоблачении виновных, давала возможность для создания напряженного действия, от чего Поллак сразу же отказался: режиссера интересует не случайное, то есть исключительное, а рутинное, то есть повседневное. Без злого умысла и при попустительстве властей провинциальная газета «Майами Стандард» оклеветала невинного, без злого умысла довела до самоубийства молодую женщину, ушаты лжи вылила на своих сограждан — тоже без злого умысла. И хотя кое-кто поплатился за это увольнением с работы, газету не закрыли, мертвую не вернешь, от грязи быстро не отмоешься. Пиррова победа.

Мысль Поллака идет при этом дальше констатации определенного факта: он снял картину не о безнравственности отдельных журналистов, а об изначальной безнравственности всего американского журнализма. Лет за пять до этого известный режиссер Алан Пакула, соотечественник Поллака, базируясь на обстоятельствах Уотергейтского дела, пропел в фильме «Вся президентская рать» гимн американскому журнализму. Когда в финале картины в огромном помещении редакции «Вашингтон пост» два молодых, энергичных сотрудника газеты в унисон отстукивали на пишущих машинках очередные разоблачительные материалы, а затем в коротких телевизионных сообщениях развертывалась история ухода президента Ричарда Никсона со своего поста, у зрителя появлялось реальное впечатление, будто именно эта пара неприметных служителей «независимой печати», чьи фигурки, снятые издали, почти сливались в полутьме с окружающими предметами, — именно они совершили невиданное, заставив подать в отставку первого человека в государстве. Изнанку этого широко распространенного мифа о всесилии буржуазной прессы — в его провинциальной транскрипции — и исследует Сидней Поллак в картине «Без злого умысла», приходя в результате к весьма грустным выводам.

«Без злого умысла»

Грусть же проистекает прежде всего от горестного ощущения: как мало значат личная человеческая порядочность и совестливость по сравнению с аморальностью профессии, как легко переходят нравственную границу в общем-то неплохие люди, не желающие никому зла и ежедневно приносящие его, как ничего не стоят любые принципы по сравнению с разгулом сенсаций на газетных полосах!

Но для грусти есть еще одна причина. Герой фильма Майкл Галлахер, оптовый торговец алкогольными напитками, главный объект клеветы, на протяжении всей картины борется за восстановление своего доброго имени и за наказание виновных, и Пол Ньюмен удивительно точно и разнообразно показывает неистовость человека, в одиночку добивающегося правды. Все так. Однако методы, которые использует Галлахер, тоже в значительной мере основаны на лжи, провокации, интриге. Пусть лжи во спасение — легче от этого не становится. Поэтому и является «хэппи-энд» картины фальшивым счастливым концом, печальной отговоркой Сиднея Поллака.

Фильм «Тутси» режиссер поставил через год после того, как на экран вышла лента «Без злого умысла»; по сравнению и с этой картиной, и с другими работами Поллака он может показаться пустячком — изящным, трогательным, виртуозно придуманным, великолепно поставленным, блистательно сыгранным, но пустячком, предназначенным для развлечения зрителей. Между тем это далеко не так: весьма заигранная и поднадоевшая (сколько их было!) история переодевания мужчины в женское платье таит в себе в этой комедии и любопытную мысль, и серьезную неоднозначность выводов.

Хотя режиссер подробно и с улыбкой воспроизвел образ жизни нью-йоркской артистической богемы и так же подробно, но зло рассказал об американском шоу-бизнесе, жанрово картина не сделала крена в сторону комедии нравов или комедии сатирической. «Тутси» — комедия характеров, точнее, характера, исследованного подробно, но в определенном ракурсе, когда интересно не столько личное, заложенное природой, сколько сформированное временем, обстоятельствами существования, профессией и, наконец, кинематографическими предшественниками. Именно такой характер с иронической улыбкой рассмотрел Сидней Поллак и такой характер на полном серьезе (отчего и родился дополнительный комический эффект) воспроизвел на экране Дастин Хоффман.

«Тутси» — бенефис Хоффмана. И не потому, что без него фильм вряд ли мог бы состояться. И не потому, что он полностью заполнил собой всю картину, так что другим актерам, даже талантливой Джессике Ланж, пришлось только подыгрывать ему. И не потому даже, что его исполнение отмечено высочайшим вкусом и замечательным умением ни разу не сбиться на пошлость. Главное в том, что Хоффман сыграл не просто актера-неудачника Майкла Дорси (он же в женском облике — Дороти Майклз), но свой звездный миф, свою маску растяпистого интеллигента.

Бесспорно, приступая к работе, Поллак и Хоффман не могли не иметь в виду фильм «Некоторые любят погорячее» — самую известную комедию с переодеванием — не столько в качестве образца, сколько как объект полемики. Эту комедию (советскому зрителю она знакома под названием «В джазе только девушки») поставил в 1959 году крупный режиссер Билли Уайлдер.

Герои ленты Уайлдера, прекрасно сыгранные Джеком Леммоном и Тони Кертисом, спасаясь от преследования, переодевались и попадали в женский оркестр, где главенствовала

«Тутси» (рекламный плакат к фильму)

белокурая красавица — знаменитая Мерилин Монро. Мужчины все время выглядели незаконными пришельцами на чужой участок и в чужой мир. Поэтому и картина была торжеством мужской точки зрения и отводила женщинам место хоть и значительное, но второстепенное.

Как и всегда у Поллака, герой «Тутси» оказывается перед выбором: пропадать без денег и в безвестности или попытаться в образе женщины устроиться в популярный телевизионный сериал. Майкл Дорси делает выбор и оказывается победителем: его очкастая Дороти Майклз понравилась и продюсеру, и режиссеру, и зрителям. Но есть необходимость еще одного выбора: оставаться ли мужчиной в частной жизни или продолжать и в ней играть свою телевизионную роль. И снова Майкл Дорси делает выбор и приходит на чужой участок, в чужой мир, но именно этот мир оказывается скроенным по нему. Он — лучшая женщина, чем настоящая женщина. Куда там самым отъявленным феминисткам и активисткам «Уимен либерейшн» до его гневных речей в защиту женского равноправия! Какая реальная женщина сравнится со все понимающей Дороти Майклз, способной в качестве задушевной подруги и утешить, и развеселить, и дать полезный совет? Какая настоящая женщина так подходит для спутника жизни пожилому мужчине, уставшему от одиночества?

Здесь начинается точно предусмотренный слом. Майкл Дорси оказывается в положении героини знаменитой пьесы «Добрый человек из Сезуана». Словно бы пародийно интерпретируя Брехта, он мечется между своей обычной жизнью и жизнью в «роли»: помогая ближним в женском образе, он доставляет себе бесчисленные неприятности; в мужском обличье он неинтересен и не нужен этим ближним, и вообще уже невозможно разобрать, где маска, а где истинное лицо несчастного актера.

Ситуация безвыходна: нельзя вечно играть роль, но без роли в душе поселяется страх. Открытого финала, который был бы здесь более всего уместен, традиционное американское кино не терпит, и Поллаку волей-неволей пришлось делать выбор: или сдвигать картину в сторону всеобщей радости, или впрямую придать ей трагикомический пафос с уклоном в изящную софистику. Режиссер выбрал второе, но, к сожалению, непоследовательно. Поэтому у фильма три финала: фарсовый, когда на глазах изумленной публики Дороти Майклз превращается в Майкла Дорси, грустный — сцена встречи Майкла с человеком, влюбленным в него, когда он «был женщиной», — и, наконец, иронически-сентиментальный с примирением героев и обещанием счастливого будущего. В этом «плюрализме» был определенный смысл, но цельность картины оказалась нарушенной.

Сидней Поллак обычно не числится среди ведущих мастеров мирового кино, и отношение критики к нему постоянно колеблется от признания и похвал (например, комедия «Тутси» почти повсеместно оценена чрезвычайно высоко) до обвинения в подыгрывании зрителям. Поллак действительно непростая фигура, требующая подробного и серьезного исследования. Но один урок его чрезвычайно важен, и фильмы, показанные в рамках Московского кинофестиваля, это подтвердили: настоящий режиссер знает не только, как снимать картины, но и почему он снимает картины. Это и вызывает чувство уважения к Сиднею Поллаку и надежду на то, что лучшие его работы еще впереди, хотя и уже сделанное им вошло составной частью в прогрессивный кинематограф США.

Владимир Дмитриев

«Тень земли»

(Тунис)

Поначалу фильм «Тень земли» тунисца Тайеба Лухиши кажется этнографической лентой, каких немало появилось в последние годы в связи, видимо, со своего рода усталостью от агрессивной вездесущности буржуазной «массовой культуры» и поисками новых источников художественного творчества. Этнографичность — важный, но никак не главный компонент этой тонкой и умной картины, отмеченной почетным призом жюри Московского фестиваля. Прежде всего это социально точный рассказ о пасынках жизни, оказавшихся за пределами современной цивилизации. Бедуины, живущие так, как жили их предки десятилетия и столетия назад, стали аутсайдерами в обществе, где о них просто забыли...

На экране выжженная солнцем земля — может быть, не пустыня, но почти пустыня — и небольшое стадо овец и коз. Невольно всматриваешься: чем же они кормятся, неужели вот этими редкими сухими былинками? Очевидно, так. На этой неласковой земле притулились несколько бедуинских палаток. Перед нами становище маленького и, судя по деталям — размерам стада, скудости быта, одежде, у многих схожей с рубищем, — нищего рода. Обреченного рода, как вскоре выяснится. Но в момент нашей первой встречи с кочевниками мы застаем их в радости и веселье: идет свадьба. Салах, рослый добродушный парень, вводит в свой шатер молодую женщину с гордым лицом и тяжелыми руками труженицы.

Когда на кочевников обрушится беда, начнется падеж овец, Салах соберется в какую-то соседнюю страну на заработки. Никто из близких — ни беременная жена, ни старик отец, а уж тем более слепорожденный брат не станут его отговаривать. Не он первый... И правда, пройдет время, и в пустыню вернется уезжавший на заработки Кмида. Лихо подъедет на такси, одарит всех подарками и водрузит под открытым небом телевизор. Вечером все селение от младенцев до стариков торжественно усядется перед экраном, сначала с удовольствием посмотрит кукольное представление, послушает последние известия, где прозвучат сообщения с театров военных действий: Иран воюет с Ираком, а Израиль с палестинцами. Этот штрих четко обозначит время действия фильма. Никто из зрителей, однако, не отреагирует на эти сообщения дикторши, зато когда начнется фильм с пикантными сценами, женщины станут закрывать ладонями глаза детям и потребуют выключить приемник. Эти люди живут по иным нравственным установлениям и вовсе не намерены их менять.

Беден бедуинский род, но крепок духом. Здесь умеют довольствоваться малым и жить

при этом по-своему даже счастливо. Дети не ходят в школу — ее попросту нет, но по вечерам у костра старики часами рассказывают младшим о славном прошлом их рода, и это не только развлекает — оснащает новые поколения знанием этических норм жизни. Великолепны по художественному вкусу ковры, которые ткут женщины на старинных станках. А форма их кувшинов для воды — это безукоризненная форма античных амфор.

Здесь нет любования патриархальностью, а уж экзотикой — тем более. В жизни бедуинов много прекрасного, человечного, чистого, что годится на все времена. Однако это — обреченная жизнь. Достаточно погибнуть от какой-то болезни всего нескольким овцам, как равновесие жизни рода нарушается. Овцы — единственный источник его существования. Нет, не пропитания — для этого овец слишком мало. Но их достаточно для того, чтобы иметь шерсть для ковров.

Время от времени в селение приезжает на мотороллере с коляской перекупщик, привозит яркий машинный ширпотреб на утеху женщинам и детям и увозит, заплатив гроши, бесценные изделия ручной работы.

Фильм полон горечи и раздумий, и он далеко не однозначен. Конечно, так жить, как живет род, — под вечной угрозой голода и болезней, — нельзя. Островок патриархальности, затерявшийся в машинном, равнодушном и жестоком мире, — что ждет его? Ответ нельзя считать «проблематичным» (как показалось одному из рецензентов), ответ, думается, содержится в рассказе о судьбе Салаха.

Салах не вернется домой, подобно Кмиде. Хотя близкие останутся ждать его и после того, как бóльшая часть рода покинет стоянку и отправится в путь в поисках новых пастбищ. Напрасно старик Мансур убеждает Омара, главу другой семьи, что сейчас единственный шанс сохраниться — это держаться вместе. Но Омар морально подавлен насильным рекрутированием сына в армию. Из семьи ушел молодой сильный мужчина, с которым связывались надежды на возрождение. Мансур, однако, тверд в своем решении остаться и ждать возвращения сына. Но и тут полицейские, те, что забирали в армию Кмиду, ловили его, словно зверя, на виду у женщин и детей, — и тут они вмешались в ход событий.

Все было буднично и просто. Отцу и вдове вручили извещение о смерти Салаха, чье тело находится в одном из трюмов тех огромных судов, что ходят в заморские страны.

И вдова впервые в жизни отправляется в город, в столицу. За гробом мужа. В финале гроб с телом Салаха, высоко поднятый портальным краном, повиснет в стоп-кадре над прекрасной панорамой Туниса — города, который враждебен и чужд покойному Салаху, и его жене, и старику Мансуру — плоть от плоти этой земли, хранителям ее традиций, ее самобытной культуры, ее истории.

Есть фильмы, созданные в развивающихся странах, которые острее и откровеннее говорят о крушении патриархальных форм жизни под давлением современности, которые резче ставят вопрос о цене прогресса. Так, например, Йылмаз Гюней или Сембен Усман прямо связывают в своих картинах людские драмы с капиталистическими методами внедрения научно-технического прогресса. «Тень земли», вроде бы никого открыто не обвиняя (разве что полицейских, силой забирающих в армию кормильца семьи, Кмиду, причем полицейские страшны не сами по себе, а лишь как представители некой безличной, но всесильной системы), тем не менее воздействует на зрителя едва ли не сильнее, чем многие открыто публицистические произведения.

Эмоциональная сила картины Тайеба Лухиши кроется, очевидно, в почти магическом включении зрителя в жизнь бедуинов, как она показана на экране. Изображение здесь действует подобно музыке. Снимал ли автор актеров? Пожалуй, в ролях Салаха и его жены. Но актеры как бы растворились в густой атмосфере доподлинности, в быту, не воссозданном, а зафиксированном камерой таким, каков он есть на самом деле. Вероятно, этот фильм столько же произведение искусства, сколько и документ.

Евгений Соболев

«Отверженные», «Соседка», «Профессионал»

(Франция)

Роман Виктора Гюго «Отверженные» — это целый мир, громадный, запутанный, густо населенный. Не пытаясь охватить его целиком, режиссер Робер Оссейн ведет нас своей дорогой, и, следуя за ним на протяжении почти трех часов, мы успеваем увидеть очень много разного.

Здесь — могучий кряж человеческого характера, там — бурный водопад страсти или залитую солнцем поляну любовной идиллии, далее — грозный пожар восстания... Да, мы оказались в самом центре романтического мировосприятия, романтической поэтики. И немалая заслуга Робера Оссейна состоит, на мой взгляд, в том, что он перенес на экран не только те или иные перипетии сюжета, тех или иных персонажей, драматические коллизии. Режиссер почувствовал необходимость выразить языком кино самый дух произведения, его образный строй и нравственный пафос.

Персонажи «Отверженных» известны едва ли не каждому зрителю чуть не со школьной скамьи. В их экранном воплощении Оссейн добился прямо-таки снайперского попадания. Смотришь и думаешь: да, именно такими должны быть Жан Вальжан (Лино Вентура), Жавер (Мишель Буке), Тенардье (Жан Карме). И в то же время почти каждый исполнитель поражает чем-то необычным.

Эпизоды сражения на баррикаде составляют особую, едва ли не самую впечатляющую часть фильма. Но сама тема революции нарастает в фильме постепенно. Сначала мы видим участников революционных кружков, слышим их проникнутые благородным пафосом речи; камера вглядывается в юные, горящие романтическим одушевлением лица. В этих кадрах не только воспроизведение исторических событий 30-х годов прошлого века, но и воспоминание о майских днях 1968 года. (Ассоциации такого рода возникают не случайно, они, несомненно, входят в замысел авторов фильма.) Защита одинокой баррикады в квартале Сен-Мерри — дело безнадежное, но это — акт самопожертвования со стороны молодых революционеров, выражение их веры в будущее, в то, что их кровь льется не напрасно. Умело владея кинематографическим ритмом, режиссер создает исполненную драматизма паузу, когда защитники баррикады готовятся к своей последней схватке.

И вот сражение начинается. Применяя прием, который Пудовкин назвал «лупой времени», Оссейн растягивает краткие мгновения боя. Кажется, что они извлечены из реального времени и перенесены в иное, надысторическое измерение. Снятые рапидом кадры приобретают на экране торжественную замедленность, ирреальность и фантастичность сновидения. Режиссер как бы «отключает» фонограмму: мы не слышим ни выстрелов, ни криков сражающихся, ни стонов раненых. Все происходит, как в немом фильме: вместо реальных звуков — музыкальное сопровождение, торжественный и скорбный хорал. (Не подлежит сомнению, что, создавая «патетическую композицию» этих сцен, Оссейн помнил об Эйзенштейне: недаром несколько лет назад он поставил спектакль «Броненосец «Потемкин» — смелый и неожиданный опыт театральной инсценировки кинематографического произведения.)

Совершенно очевидно также, что в пластике эпизодов на баррикаде — в композиции кадра, цветовой гамме, живописной фактуре — Оссейн ориентировался на Делакруа. При этом — на художественный стиль и мировосприятие великого романтика, а не на то или иное его полотно.

Образным лейтмотивом становится огонь: длинные беззвучные снопы пламени, вырывающиеся из старинных ружей; факелы, которые мечут осаждающие, чтобы поджечь баррикаду; взрыв бочек с порохом, несущий гибель и нападающим, и защитникам. Последняя кучка инсургентов окружена солдатами в сине-зеленых мундирах; солдат мы видим со спины, зато обращенные к нам лица окровавленных, изнемогающих от ран революционеров горят непре-

«Отверженные»

клонной решимостью. Режиссер строит сцену театрально, причем не скрывает этой театральности — ведь и сам романтизм, как стиль, исключительно театрален. Все более замедленным становится внутрикадровое движение, пока не останавливается совсем. И здесь режиссер дает «врезку» — уже виденный нами ранее кадр, когда студенты-революционеры с пылающими взорами и развевающимися волосами, словно подхваченные ветром истории, летели навстречу своему будущему. Исчезает кадр-воспоминание, и завершающий залп карателей кладет конец той части фильма, которая является ее высшим достижением и может быть названа «реквиемом по революции». Во второй половине фильма чувствуется некоторая поспешность и прерывистость повествования, но это не очень вредит цельности произведения, поскольку оно держится не столько сюжетными скрепами, сколько образно-стилистическим единством.

«Отверженные», несомненно, передают нравственный пафос Виктора Гюго, его веру в человека, его требование социальной справедливости, которые и сейчас, спустя почти столетие после смерти великого писателя, близки и нужны людям.

●

Уважение к человеку, пристальное внимание к сложному внутреннему миру личности, тонкость психологического анализа, поэтическую атмосферу — все эти качества мы привыкли встречать в фильмах Франсуа Трюффо. Причем в своих наиболее значительных произведениях режиссеру удавалось выходить к актуальным, животрепещущим проблемам времени. Так, в «Последнем метро», показанном на предыдущем Московском фестивале, была впечатляюще воссоздана картина оккупированного Парижа, исследованы возможности морального сопротивления фашизму, таящиеся в сознании личности.

В новом фильме Трюффо «Соседка» поле зрения нарочито сужено. Буржуазный пригород Гренобля, две семьи преуспевающих служащих, внезапно вспыхнувшая страсть — и никаких проблем, кроме сложностей и нюансов любовных отношений.

Филипп (Жерар Депардье) и Матильда (Фанни Ардан) страстно любили друг друга восемь лет назад, но расстались, говоря прозаически, из-за «несовместимости характеров». Теперь она замужем, он женат и имеет ребенка. Но случаю угодно, чтобы они встретились

вновь, и старая, казалось, угасшая страсть вспыхнула с новой силой.

Что же за люди вовлечены в любовную драму, перипетии которой тщательнейшим образом воссозданы в «Соседке»? Прежде всего, для них совершенно не существует проблем материального и социального порядка. Профессиональных интересов у них нет: работа — это не более чем способ зарабатывать деньги, обеспечивать семье необходимый жизненный уровень. Связи между людьми определяются случаем, общность или различие идей и пристрастий роли не играют. То, что происходит вокруг них, в большом мире, героев никак не затрагивает и не волнует. Они ведут жизнь легкую, однообразную и несколько вялую. В этих условиях любовное влечение, вспыхнувшее между мужчиной и женщиной, захватывает их целиком, становится единственным содержанием их существования, а удовлетворение этого влечения — единственной целью жизни. Герои фильма — нормальные люди, но ведут себя как одержимые; Матильда попадает в нервную клинику, а выйдя оттуда, убивает свого возлюбленного и кончает жизнь самоубийством, причем то, как она это делает, сильно отдает патологией.

Франсуа Трюффо в своих фильмах любит брать в качестве исходной точки нарочито банальные ситуации, с тем чтобы придать им неожиданный поворот. Так было в «Жюле и Джиме», «Нежной коже» и некоторых других картинах, где режиссеру удавалось осуществить свой замысел с необходимой силой художественной убедительности. В «Соседке» трагический финал кажется нарочитым, он слабо мотивирован.

«Бесхарактерность» является, можно сказать, отличительной особенностью персонажей, выведенных Трюффо. Режиссер же «тянет» своих безвольных и тусклых героев на роль трагических любовников. Но, независимо от его замыс-

«Соседка»

ла, у него получается фильм о жизни бессодержательной, о людях, лишенных личностного стержня, слишком легко уступающих своим неосознанным порывам, чтобы за ними можно было признать право на трагедию любви. Еще пятнадцать-двадцать лет назад западное искусство било тревогу по поводу «бездуховности» буржуазной жизни. Теперь, похоже, Трюффо утратил точку зрения на этот социальный феномен; он смотрит на моральный вакуум у своих персонажей просто как на данность, как на своего рода «нормальную ненормальность». Поэтому и изображаемая им любовная драма теряет масштаб: это и не протест сильной личности, и не выражение духовной жажды, а просто порождение возбужденных чувств и расстроенных нервов. В прошлом один из лидеров «новой волны», бросивший вызов коммерческому искусству, Трюффо ныне прочно занял место в системе, которую некогда пытался ниспровергнуть. Создав собственную фирму «Фильм де ла Каросс», он вот уже несколько лет регулярно выпускает по фильму ежегодно: «Соседка» его двадцатая картина...

●

Не первый год авторы уголовно-полицейских лент, составляющих сегодня бóльшую часть французской кинопродукции, вводят в сюжет социально-разоблачительные и даже открыто политические мотивы. Кажется странным, что во Франции это, по-видимому, никого не волнует и лишь иногда вызывает вялую реакцию со стороны затронутых лиц и учреждений. Возникает вопрос: в чем причины такой терпимости?

Ответ, как мне представляется, связан с тем, что реальные социальные проблемы, будучи включены в детективно-приключенческий сюжет, утрачивают свою реальность, а тем самым и свой критический, разоблачительный потенциал. Они превращаются в пружинки и винтики игрушечного механизма, внимание зрителей сосредоточивается на работе этого механизма, а связи с жизненным материалом отсекаются. Это особая и, надо сказать, весьма своеобразная разновидность эскейпизма, когда способом бегства от реальности становятся внешне конкретные социальные конфликты, функционирующие как условные ситуации уголовно-приключенческого фильма.

Возьмем в качестве примера демонстрировавшийся во внеконкурсной фестивальной программе фильм «Профессионал», поставленный одним из лучших профессионалов французского кино Филиппом де Брока с Бельмондо в главной роли. Знаменитый актер играет агента французской секретной службы, который получает задание убить главу одного из африканских государств. Но пока герой готовится к проведению акции, политические планы французского правительства меняются: оно находит общий язык с африканским диктатором и в знак «дружбы» выдает ему своего агента. После ареста, суда, пыток тому удается бежать, и вот годы спустя он возвращается в Париж, исполненный решимости поквитаться с теми, кто использовал его как пешку в своей игре. Казалось бы, в основу картины положена острая политическая проблематика. Однако не будем торопиться с выводами. Ведь все изложенное выше относится к предыстории изображаемых в фильме событий. А сама «история» строится на том, как герой Бельмондо сводит л и ч н ы е счеты со своими прежними друзьями и начальниками и как ему в этом помогают обольщаемые им на ходу женщины. Политический мотив понадобился как сюжетный первотолчок: после того как он выполнил свою практическую функцию, о нем можно напрочь забыть.

Во французском кино много прекрасных актеров, хороших режиссеров-профессионалов, великолепных технических специалистов, но это, к сожалению, не мешает ему тащиться где-то по обочине мирового кинематографического процесса. Затянувшееся отставание французского киноискусства связано прежде всего с кризисом идей.

Виктор Божович

«Лола», «Фицкарральдо», «Свинцовые времена», «Ментоловый мир», «Чистое безумие»

(ФРГ)

Фестивальная внеконкурсная программа — не национальная кинонеделя, но все же и она дает возможность бросить беглый взгляд на кинематографию страны. Известные имена, представленные даже не лучшими и не самыми последними фильмами, дополняют наше знакомство с кино ФРГ — сегодня несомненно значительным. Райнер Вернер Фассбиндер — один из самых продуктивных режиссеров молодого немецкого кино (ныне уже покойный и вошедший в легенду); Вернер Херцог — самоучка, создавший свой особый впечатляющий киномир; Вим Вендерс — немецкий «американец», но не подражатель американского фильма — далеко не полный список авторов, промелькнувших там и здесь в программах кинотеатров.

Может быть, «Лола» и не самый удачный из трилогии фильмов о Федеративной Республике Германии 40—50-х годов, созданной Фассбиндером. Но даже если картина не достигает цельности и масштаба «Замужества Марии Браун», то все же со всеми экстравагантностями откровенного стилизаторства и преднамеренного кича она напоминает, как недостаточно еще мы знаем об этом своеобразном киноавторе, детище «антитеатра» и «контркультуры», успевшем за свою короткую жизнь сделать больше сорока кино- и телефильмов, не считая всего остального — пьес, спектаклей, радиоспектаклей и тому подобного.

Правда, понятие удачного и неудачного фильма — относительно. То, что в момент выхода в свет кажется малоудачным, со временем может обнаружить скрытые резервы значительности, и наоборот, удача может оказаться преходящей. То, что кажется важным в контексте кинопроцесса, может потеряться вне его и, наоборот, прозвучать как раз там, где контекст безмолвствует. Такие примеры часто дают ретроспективы.

«Хэммет» Вима Вендерса, который прельщал скорее именем автора, чем собственной репутацией (фильм считается неполучившимся), оказался подарком для «киноманов» — существенной категории зрителей, увлеченных историей и языком кино. Эпизод (вымышленный, впрочем) из биографии известного автора криминальных романов Хэммета дал повод для своего рода антологии экранных мотивов социального детектива времен легендарного Хемфри Богарта. Но со всеми своими реминисценциями из старых фильмов, с тайнами «китайского квартала», ухищрениями шантажа, с традиционными фигурами детективов, оказывающихся гангстерами, этот «американ-

«Лола»

«Фицкарральдо»

ский» фильм Вендерса все же очевидная европейская фантазия на темы классического американского кино. Детектив из жизни бывшего детектива и автора детективов интересен еще и как одно из звеньев оглядки фильма на самого себя как на «старое» искусство, оглядки, которая была стимулирована распространением телевидения.

Вернер Херцог в свою очередь порадовал любителей кино историей одного из тех странных персонажей, которых — не в первый раз — играет у него Клаус Кински. Если «Хэммет» — парафраз криминального жанра, то «Фицкарральдо» поначалу может показаться парафразом фильма приключений. Во всяком случае, он обнаруживает все элементы старого доброго приключенческого сюжета, где есть мечтатель и его возлюбленная — содержательница публичного дома, экспедиция за каучуком, корабль с капитаном — старым речным волком, есть каучуковый король и его соглядатай, хитрый кок из туземцев, легенда о белом боге и целое племя индейцев, помогающее изобретательному Фицкарральдо перетащить пароход из одной тропической реки в другую. Но «приключение» парадоксально вывернуто наизнанку. Не «белый бог» пользуется суеверием индейцев, а индейцы используют Фицкарральдо и его корабль в своих магических целях: они спаивают белых, и корабль, пройдя через непроходимые пороги, искупает тем самым грехи племени, но, увы, проплывает мимо искомой каучуковой плантации. Разыграйся вся история во времена «массовых коммуникаций», и Фицкарральдо стал бы миллионером без всякого каучука (сенсация — тоже товар). Но, не получив денег, он волею авторов получает свою мечту: итальянскую оперу в тропиках. Квипрокво сюжета в соединении с присущей Херцогу оптической силой съемок и всегдашней завороженностью Кински («Фицкарральдо» — одна из самых удачных его работ с Херцогом) делают фильм обаятельным.

Но все же «гвоздем» программы игровых лент ФРГ, показанных во время фестиваля, нужно считать «Свинцовые времена» Маргарете фон Тротта.

Кажется, ни в одной стране нет такого заметного движения «женского кино», как в Федеративной Республике Германии. Экран московского киносмотра засвидетельствовал, в частности, что к известным уже именам Хельке Зандер, Ютты Брюкнер, Маргарете фон Тротта прибавилось еще одно имя — Марианны Розенбаум, чей дебютный фильм «Ментоловый мир» (автобиографический, как и многие другие фильмы женщин-режиссеров) жестко — не без интеллектуальной переусложненности, впрочем, — рисует время пограничное между войной и миром. Создалась уже традиция подобного неромантичного, лишенного малейших прикрас воспоминания о детстве (симптом — черно-белое изображение). Но для Марианны Розенбаум предметом становятся не трудности переходного возраста или отношений в семье — иначе говоря, не субъективные переживания, а объективные факты. Роман немецкой девицы сразу после войны с американским летчиком, который в глазах детей, щедро одариваемых ментоловой жвачкой, и есть «господин Мир», кончается

его открыткой из Кореи. Заскорузлые, филистерские нравы провинции, отвергающей все чужое, как и будущая судьба очаровательного «господина Мир» (его не столько играет, сколько олицетворяет Питер Фонда), создают тревожный и сумрачный тон рассказа «из-под стола» — с точки зрения ребенка.

В «Свинцовых временах» системой координат, в которую вписаны чрезвычайные события фильма, тоже становится судьба ребенка, хотя формально он существует на далекой периферии сюжета.

«Свинцовые времена» (название заимствовано из стихов Гельдерлина) — серьезный фильм о серьезной проблеме западного общества, воплощенной в судьбе двух сестер — Юлианны и Марианны, — выросших в 50-е годы в благообразной пасторской семье. Одна из сестер, Юлианна (ее играет Ютта Лампе), — мятежница, не желающая мириться с лицемерной неизменностью «порядка», когда все в мире изменилось; младшая, Марианна (Барбара Зукова), — вполне примерная конформистка. Но юность проходит, и однажды Марианна является в достаточно неконформистский дом сестры с автоматом, в сопровождении двух молчаливых подручных. Ее бунт оказался куда радикальнее, она стала террористкой и презирает легальный активизм сестры в «женском движении», как и ее свободный союз с довольно преуспевающим архитектором. Она также презирает и собственного мужа (в первых же кадрах фильма он кончает с собой, оставив Марианне сына), и свои материнские обязанности, которые она, в свою очередь, перепоручает сестре.

Для тех, кто помнит знаменитое дело Баадер — Майнхоф, фильм точно ложится на подлинный исторический фон. Портрет Марианны-террористки отсылает к нему с краткостью и броскостью плаката. Но главной чертой, отдаляющей-сближающей сестер, становится решетка тюрьмы, куда попадает Марианна (автор фильма не скрывает, что прототипом сюжета послужили для нее отношения сестер Энелин, одна из которых проходила по делу Баадер — Майнхоф).

«Свинцовые времена»

С первого свидания, когда Марианна отказывается говорить с сестрой, и раз за разом, в присутствии охраны, после унизительных и методичных обысков Юлианны, старшая восстанавливает утраченную кровную связь с младшей и с оставшимся почти в другой жизни общим прошлым.

Разговоры сестер поневоле лапидарны, а «флэш-бэки» в детство и отрочество кратки: диалог двух жизненных позиций совершается самыми скупыми средствами актерской игры Лампе — Зуковой. В этом молчаливом поединке-единении в условиях гнетущего «орднунга» тюрьмы нет правого и виноватого. Но самое трудное наступает, когда Юлианна лишается собеседницы — ей сообщают о самоубийстве сестры (предъявление мертвого тела и прощание с ним — одна из самых жестоких сцен фильма), а дальше — лихорадочный диалог с самой собой, в жертву которому приносится вся ее налаженная жизнь, ибо, зная сестру, Юлианна не может поверить в ее самоубийство.

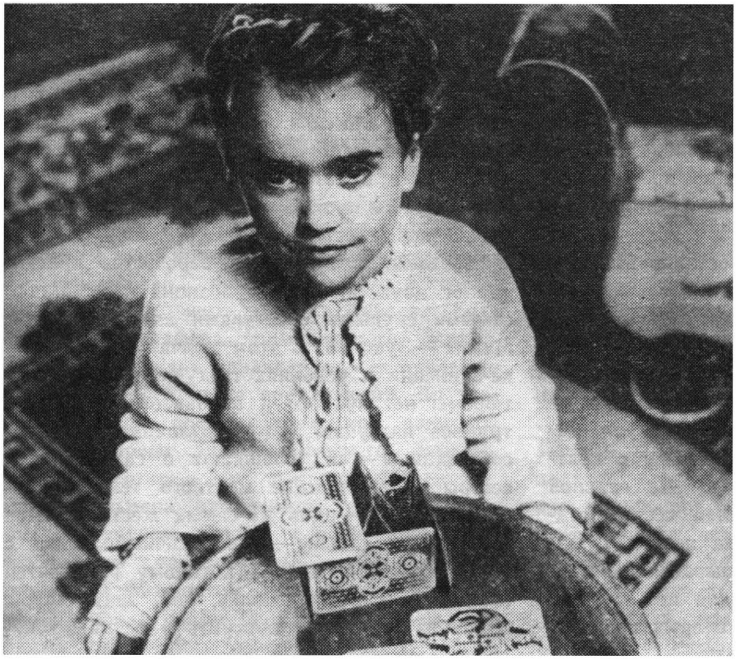
Маргарете фон Тротта не выступает в фильме ни прокурором, ни адвокатом ни одной из своих героинь: она лишь предоставляет актрисам пространство, чтобы обнаружить глубину и силу стихийного мятежа против свинцового гнета времени. Но есть в фильме еще один персонаж, который и предъявляет счет прошлому, — это сын Марианны и племянник Юлианны, ставший из ребенка подростком.

Прошло время, и даже сенсационное заявление Юлианны, что она нашла доказательство невозможности самоубийства, не рождает отклика: наступили иные времена, и обоюдоострая проблема терроризма поросла молодой травкой забвения. Но она проглянула в сыне: повзрослев и узнав, кто была его мать, он предпринимает попытку самосожжения.

Быть может, режиссеру понадобился этот острый сюжетный ход как обрамление: именно для племянника пытается Юлианна восстановить в памяти облик свинцового времени. Но и, по сути, судьба подростка, отданного на воспитание в чужой дом и преданного взрослыми, обнаруживает слабое место самого искреннего и выстраданного «революционаризма»: забвение простейших человеческих обязанностей, а с ними и просто человека.

Все это делает картину объемной, многослойной, по-настоящему серьезной.

Была показана на фестивале и следующая (пока последняя) картина Маргарете фон Тротта, ставшей — без скидки на пол — одним из лидеров молодого кино ФРГ, — «Чистое безумие». На родине лента стяжала не слишком лестную и отчасти скандальную репутацию «мужефобской». На самом деле, и по теме (снова отношения двух женщин, но уже в более узком социальном пространстве), и по исполнению она не идет в сравнение со «Свинцовыми временами». Может быть, выбор исполнительниц оказался менее точен, хотя на роли были приглашены две самые знаменитые киноактрисы ФРГ: Ханна Шигула и Анджела Винклер. Понятно стремление ре-



«Ментоловый мир»

«Чистое безумие»

жиссера показать их по-новому и как бы даже вопреки сложившимся амплуа. Все же Ханне Шигула в роли сильной, удачливой Ольги недостает того сверкания, которое умел высекать из нее в лучших фильмах Фассбиндер, избравший ее своей протагонисткой. Может быть, все дело в том, что она актриса характерная и попытка фон Тротта показать ее раздетой и разутой от характерности для нее невыгодна. С другой стороны, и Анджела Винклер — слишком определенная и сильная индивидуальность для пассивной, чувствительной Рут. Все же история женщины, которую влюбленный муж хочет иметь для себя и не дает вырасти ее человеческой личности, еще и через сто лет после ибсеновской «Норы» достаточно актуальна, и будь она поставлена мужчиной, едва ли вызвала бы феминистские ассоциации. При всех издержках картина интересная, и, может быть, в оценке ее сказалась реакция на неожиданную серьезность фильма «Свинцовые времена», далеко выходящую за рамки «женской темы».

Майя Туровская

«Полет орла», «Расколотое небо», «Художник»

(Швеция)

Представление о шведской кинематографии в мире в течение нескольких десятилетий по существу сводилось к одному имени — Ингмар Бергман. Да и сами мастера шведского кино зачастую определяли свое место в искусстве как бы «по отношению к Бергману» — будь то рядом с ним или в противовес ему.

Среди движений, открыто противопоставивших себя бергмановскому интеллектуализму, особое место занимает цикл фильмов 60-х годов, авторы которых провозгласили примат социально-политического подхода к трактовке жизненных проблем, необходимость жесткой реалистичности и бытовой заземленности стилистических решений. Своеобразным манифестом этого шведского варианта «нового кино» явился в 1963 году фильм Бу Видерберга «Детская коляска». Ассистентом оператора в этой картине был Ян Труэль, исполнителем главной мужской роли — Томми Берггрен.

Прошли годы. И вот на московских экранах в рамках внеконкурсной программы кинофестиваля показывается фильм Труэля-режиссера «Полет орла». Ранее, благодаря успеху своих картин в США, Труэлю удалось получить работу в Голливуде, но, оторванный от родной стихии, он превратился в холодного иллюстратора предлагаемых сюжетов, о чем свидетельствовал демонстрировавшийся в нашем прокате «Ураган». С «Полетом орла» режиссер вернулся на родину, но все же не обрел былого вдохновения. Реконструируя на экране неудачные путешествия на воздушном шаре шведского инженера Соломона Августа Андреа в 1896 и 1897 годах, режиссер начинает картину документальными фотографиями замороженных и полуразложившихся трупов всех трех участников второй и последней экспедиции, лишая тем самым проис-

ходящее какой-либо сюжетной напряженности. Сменив страстность художника на протокольное наблюдение за трагедией своих героев, Труэль воздвиг своеобразный памятник академизму. Точное до деталей воспроизведение реальных событий, профессионализм актерского исполнения — в первую очередь Макса фон Сюдова в роли Андреа, — кажется, служат здесь самоцелью.

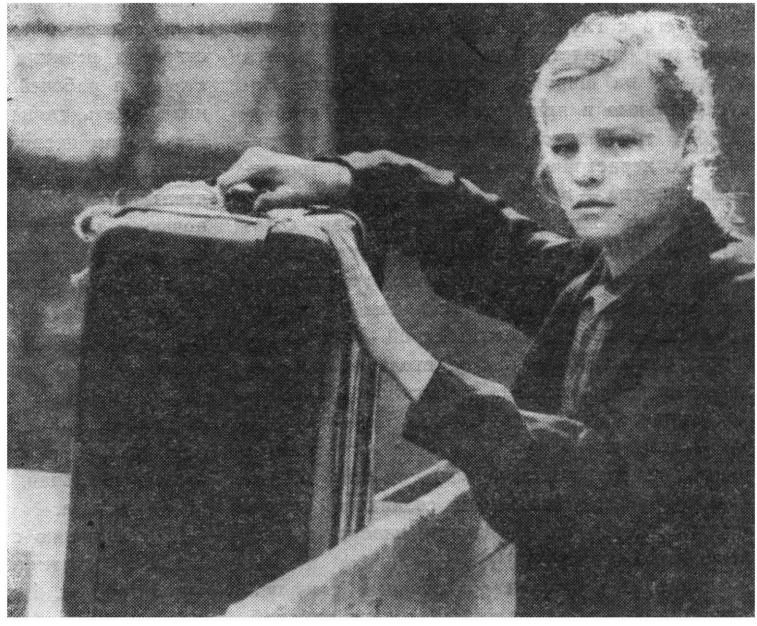
Во вторую фестивальную картину — «Расколотое небо» — призрак бунта неожиданно проник вместе с Томми Берггреном. Актеру удалось пронести через десятилетия страстную неудовлетворенность мещанским благополучием и в полной мере наделить ею своего Акселя — отца юной героини Эрики. Но при всем значении, которое этот персонаж обретает в структуре ленты, не он здесь главное действующее лицо, и не его мотивы являются ведущими.

«Расколотое небо» — первая самостоятельная режиссерская работа крупнейшей шведской актрисы Ингрид Тулин, известной советскому зрителю, в частности, по главной женской роли в бергмановской «Земляничной поляне».

Хотя в своей картине она сама не играет, произведение это носит очевидно автобиографический характер. Образ Эрики (Сусанна Челль) воплощает воспоминания автора о собственном детстве в далекой провинции. Следуя логике памяти, а не реальной жизни, лента фрагментарна, насыщена яркими деталями и эпизодами, не складывающимися, однако, в единое целое.

Неудачник-алкоголик отец и со всем смирившаяся, но не потерявшая привлекательности мать, две противоположные по характеру бабушки (любимая по материнской линии и жесткая, авторитарная — по отцовской) воплощают напряженную конфликтность мира, в котором живет героиня. Однако сами по себе внутрисемейные конфликты банальны, а духовная неустроенность девочки окрашена в розовый оттенок сентиментального романа. И, как будто осознавая невозможность придать этим картинкам из провинциальной жизни психологическую глубину и философскую обобщенность, режиссер насыщает ленту изобразительными тонкостями, цветовой символикой. Так, «расколотое небо» материализуется в эпизоде покраски стен загородного домика — мать выбирает синий цвет, а отец — ярко-красный. Колористическая конфликтность

«Полет орла»



«Расколотое небо»

и взаимодополнительность как бы воплощают силы притяжения и отталкивания, одновременно связывающие и разделяющие персонажей. Свою роль тут играют и снежные пейзажи, и модуляция интерьеров, и поэтизированные портретные изображения. Однако художественные изыски не могут компенсировать банальности всех этих воспоминаний и трафаретности завершающего фильм эпизода отъезда героини «в большую жизнь» — в Стокгольм.

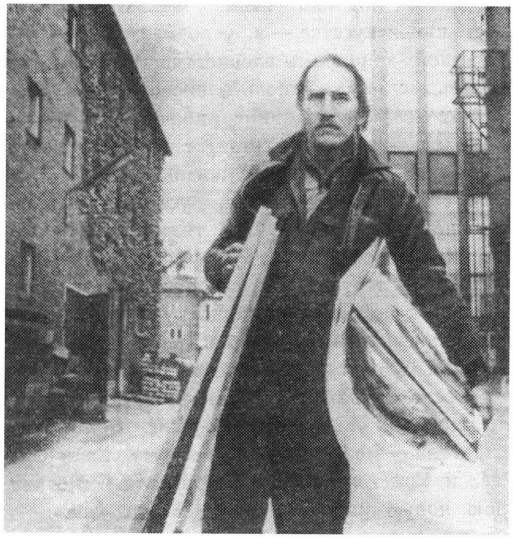
И все же при всей очевидной несобранности и поверхностности картины в ней есть своеобразная, может быть, невольная социологическая и психологическая точность в живописании мещанского быта, в причудливом сочетании красоты природы и провинциальной затхлости, вызывающей желание либо спиться, либо вырваться на волю. И тут уже становится почти несущественно, чьи это воспоминания и насколько они весомы сами по себе, хотя автор, очевидно, принимает все это очень всерьез. Важен своеобразный срез шведского общества, неожиданно проявившийся сквозь фиоритуры в стиле «ретро». При этом картина по сути своей остается мелкобуржуазной — мелкобуржуазен быт и мелкобуржуазен бунт, — чуждой воинствующему пафосу антибергмановского пути.

Однако, подобно птице Феникс, в шведском киноискусстве — в условиях капиталистической кинопромышленности, можно даже сказать, «чудом» — вновь и вновь возрождается животворная традиция рабочего, пролетарского искусства, искусства, тесно связанного с борьбой трудящихся, с жизнью реальной, а не с ее эстетизированным, условным экранным обликом. Летом 1977 года около семидесяти актеров и актрис, музыкантов и технических сотрудников совершили турне по Швеции с музыкально-цирковым представлением, посвященным истории рабочего класса Швеции. Своеобразной боевой хроникой этого восхождения к истокам явился фильм «Шатер, или Кому принадлежит мир?». Его создатели — молодые режиссеры Ёран де Реес и Кристина Улофсон привезли в Москву свою новую работу — фильм «Художник».

История рабочего-художника Стига Дальмана (его с глубокой внутренней сосредоточенностью играет Ханс Мосессон) дается авторами на широком социальном фоне. Индустриальные и приморские пейзажи Гетеборга, быт трудящихся, их повседневное угнетение, их нерастраченная жизненная и творческая энергия — все это составляет источник вдохновения живописца, произведения которого (в фильме использованы картины и рисунки Рагнара Шмида) посвящены товарищам по цеху, драматическим эпизодам их жизни и труда. Изобразительный строй картины — серо-бурая цветовая гамма, столь далекая от живописных контрастов «Расколотого неба» или парадной приглаженности «Полета орла» — свидетельствует о демонстративном отказе от традиционной «красивости». Недаром наиболее действенным созданием героя оказывается гротескная кукла, изображающая ненавистного мастера.

Авторы не упрощают жизненных конфликтов. В условиях духовного угнетения рабочий, рискнувший стать художником, может натолкнуться не только на репрессии хозяев, но и на насмешки товарищей. Однако если двойственная реакция на импровизированную выставку в рабочей столовой побуждает художника сжечь свои картины, то финал фильма, безусловно носящий открыто символический характер, говорит о триумфе искусства, запечатлевшего подлинную жизнь. Пробравшись ночью в пустой цех и не обращая внимания на свистки встревоженной охраны, герой титаническими усилиями, достойными Микеланджело, прямо на стене создает монументальную фреску, сводящую воедино мотивы и сюжеты его предшествующих полотен. Когда он наносит последний штрих, камера медленно отъезжает, раскрывая перед нами всю композицию, в которую органически входит уже не реальная, а живописная фигура самого художника.

«Художник»



По сравнению с картинами Тулин и Труэля фильм «Художник» может показаться менее отработанным. Но, говоря об искусстве, продолжающем следовать другому, антибуржуазному пути, важно быть всегда внимательным к содержательным поискам, к новому эстетическому качеству, формирующемуся в результате искреннего и действенного стремления художника стать прямым выразителем чаяний и интересов народных масс. В этом состоит наиболее плодотворная традиция шведского кино, некогда открытая «Детской коляской» и сегодня воспринятая новым поколением кинематографистов. Именно эта традиция, от которой ее зачинатели по своей воле или в силу обстоятельств если не отреклись, то отвернулись, сегодня является главным двигателем прогресса шведского киноискусства. И хотя далеко не все идеи и мотивы в фильме Кристины Улофсон и Ёрана де Рееа для нас приемлемы, не все им до конца удалось, нельзя не поддержать направленность их творчества, как нельзя не предпочесть ранние искренние и боевые фильмы Видерберга и Труэля их последним, формально, быть может, более совершенным, но по сути безнадежно обветшалым лентам.

Кирилл Разлогов

«Запах айвы»

(Югославия)

Есть в этом фильме мотив, который вроде бы никакого отношения к сюжету не имеет. Больше того, иной раз может показаться даже, что он этот самый сюжет то и дело притормаживает, уводит в сторону, отвлекает от главного...

В самом деле, вдруг ни с того ни с сего по горбатым улицам средневековых кварталов Сараева степенно и невозмутимо, обращенные внутрь, в себя, иератически пройдут городские старейшины, аксакалы, раздвигая суетящуюся толпу, не обращая внимания на нелепые, противоестественные фигуры в гнило-зеленых или черных мундирах. Пройдут, чтобы присесть на собственное место в старой кофейне, чтобы осторожно прихлебывать горчайший кофе, запивая его ледяной родниковой водой, чтобы потягивать — словно в «Тысяче и одной ночи» — такой же горчайший дым из наргиле, чтобы неторопливо и обстоятельно, почти без слов, одними взглядами, покачиваниями голов обсудить все, что обсудить надлежит, принять решение, определить, как жить, как быть, что делать.

А когда они встанут, все обсудив, все решив, все рассудив, и вновь пойдут, тяжело ставя старые, много прошедшие на своем веку ноги, по булыжникам сараевской Баш-Чаршии, окажется вдруг, что именно они и есть хозяева сюжета, его повелители, его вершители, а вовсе не те, что ходят по тем же улицам, высоко держа «арийские головы», кто волен в жизни и смерти горожан. Спору нет, идет вторая мировая война, и югослав-

ский город, в котором происходит действие «Запаха айвы», оккупирован фашистами гитлеровскими и фашистами хорватскими; спору нет, как всюду, льется кровь невинных и из отчих домов увозят на казнь «инородцев» и «иноверцев» — сербов, евреев, цыган. Спору нет, по ночам за опущенными ставнями мусульманских домов-крепостей идет своя таинственная и опасная жизнь, однако недаром же в фильме Мирзы Идризовича так вызывающе мало всего того, что составляло на протяжении почти четырех десятилетий существо югославского военного фильма, — так вызывающе мало действия, перестрелок, падающих тел, льющейся крови, душераздирающих криков. То есть все это, конечно, есть и в «Запахе айвы», и чем ближе к финалу, тем больше, однако не это здесь главное, не это движет сюжет, не это привлекает внимание зрителя. Иначе говоря, Мирзу Идризовича (он является и автором сценария, который был удостоен «Золотой Арены» на фестивале в Пуле в 1982 году) интересует не столько само сопротивление фашизму, сколько та национальная, социально-психологическая, этническая почва, из которой и на которой это сопротивление вырастает.

Его интересуют не столько сами борцы с фашизмом — и, в сущности говоря, мы их почти не видим на экране, — сколько те, кто стоит за ними, кто молчаливо и единодушно поддерживает их в самых сложных, самых трагических обстоятельствах гитлеровской оккупации, особенно сложных и особенно трагических здесь, в Боснии и Герцеговине, где мучительно и неразрешимо переплелись этнические, конфессиональные, языковые конфликты, накопившиеся за столетия совместной жизни многих народов, встретившихся тут, в сердце Балкан, — не случайно же в «Запахе айвы» практически нет «чужих», здесь все «свои» — и сербы, и хорваты, и мусульмане, и евреи, и даже немцы тоже «тутошние», из Баната, безукоризненно владеющие сербохорватским, безукоризненно разбирающиеся во всех сложностях национального устройства своей второй родины, куда они пришли еще два столетия назад.

И потому в центре фильма оказываются «негероические» герои, аксакалы, совесть нации, хранители ее мудрости и стойкости, справедливости и долготерпения, естественно и непринужденно, словно совершая некий привычный физиологический акт очищения, исторгающие из себя, из тела народа всех тех, кто изменил простым и непреклонным нравственным императивам, тех, кто пренебрег общеизвестным нравственным катехизисом, кто позволил себе предположить, что сейчас, когда идет война, когда властвуют чужаки, когда царят чужие законы, все позволено, что сейчас самое время ловить рыбу в мутной воде оккупации, наживаться на беде преследуемых, уничтожаемых, гонимых.

Роль этих персонажей в активной борьбе против фашизма не стоит преувеличивать, хотя именно они, эти неторопливые старики, снабжают продуктами партизан, которые невидимо действуют где-то в горных ущельях Боснии, хотя именно они организуют спасение еврейской девушки Луны и ее переброску в горы. Однако эта роль их во всеобщем сопротивлении народа не менее важна, чем иные диверсии и засады, перестрелки и терракты. Ибо без их естественного, непатетического интернационализма, их прирожденного чувства справедливости это сопротивление, этот антифашизм могли бы остаться без главного — без народной основы, без традиции, без корней, из которых они вырастают.

И потому на первый план сюжета выходят именно они, старики, хранители традиций, хранители свободолюбивой памяти нации, самим существованием своим, несуетливой гордостью и духовной независимостью благословляющие сыновей, внуков и правнуков на борьбу, на смерть, на победы. И в этом — смысл скромной картины Мирзы Идризовича, впервые, пожалуй, в югославском кино рассказавшей об этой стороне Сопротивления.

Мирон Черненко

«Родина», «Легенда о Нараяме»

(Япония)

Два японских фильма, показанных в рамках Московского кинофестиваля — конкурсный «Родина» и внеконкурсный «Легенда о Нараяме»,— обладают неожиданной тематической и даже сюжетной близостью, будучи при этом произведениями резко контрастными по своему духу. Касаясь общей философской, «экзистенциальной» проблематики и волей случая оказавшись на экранах единого кинофорума, «Родина» и «Легенда о Нараяме» вступают друг с другом в острую идейную и художественную полемику.

«Родина» — фильм молодого, но уже опытного режиссера Сейдзиро Кояма, в прошлом ученика Кането Синдо. В нем рассказывается история семидесятивосьмилетнего Дензо, живущего с сыном и невесткой в горной деревне. Из-за строительства плотины деревня должна быть затоплена. Таким образом, последние дни Дензо (актер Еси Като — приз фестиваля за лучшее исполнение мужской роли) совпадают с последними днями его родной деревни, уходящего в небытие патриархального мира. Фильм начинается с проявления первых признаков старческого безумия героя. Поведение Дензо позволяет предположить, что его слабоумие — отчасти полусознательный уход от современности, психологическая реакция на неминуемость конца того мира, с которым связана вся его жизнь. Сознание старика полностью восстанавливается, когда он оказывается на природе с соседским сыном, школьником Сентаро.

Для Сейдзиро Кояма есть два возраста, особо приближенные к некоему разрушенному современной цивилизацией «естественному бытию» — старость и детство. Их близость постоянно подчеркивается в фильме. Наиболее поэтичные эпизоды фильма связаны с лесными блужданиями Дензо и Сентаро. Но одновременно это периоды особой беспомощности, когда человек способен противостоять неумолимому ходу реальности лишь в фантазии, вымысле. В заключительной части фильма Дензо и Сентаро отправляются в далекий поход, чтобы поймать какую-то необычную сказочную фо̄рель. Это погружение старика и мальчика в дикую природу осмысливается режиссером как окончательное приближение Дензо к смерти (ему уже не суждено вернуться домой живым) и одновременно как осуществление мальчиком полного и прямого контакта с жизнью.

Пожалуй, наиболее странной (на наш, «чужеземный», взгляд) чертой фильма является систематическое снятие всех внутренних конфликтов фильма во всеобщем умилении и примирении. Слабоумие старика и возникающие отсюда коллизии с сыном снимаются в конце концов всепоглощающей любовью сына к отцу. Одиночество Дензо преодолевается дружбой с мальчиком. Да и сама смерть, в конце концов, оказывается избавлением героя от неизбежной потери родных мест. Смерть выступает как избавитель и примиритель.

Таким образом, фильм Сейдзиро Кояма, начавшись множеством трагедийных узелков, весь строится на их постоянном «снятии». Конфликтная сюжетная конструкция (характерная для европейского кино) соскальзывает в плавное парение умильности и всеприятия (характерных для «житий» или буддистского фольклора). В этом своеобразие «Родины» и ее уязвимость.

В ином ключе решен фильм «Легенда о Нараяме», экранизация известного рассказа современного японского писателя Ситиро Фукадзава. Создатель фильма — один из ведущих представителей нового японского кино Сохэй Имамура. Действие рассказа Фукадзава происходит в нищей безымянной деревне старой Японии, где по традиции стариков, достигших семидесяти лет, относили на гору Нараяму: когда человек становился в тягость, от него избавлялись. В центре фильма — история старухи О-Рин, ее ухода на Нараяму и смерти.

Первые две трети фильма — подробное и ужасающее по своему натурализму описание жизни деревни. Причем Имамура в значительной степени усиливает натурализм литературного первоисточника, оснащая описание де-

«Родина»

ревни многими невыносимыми по своей жестокости подробностями, а некоторые намеки Фукадзавы разворачивая в ряд гнетущих картин. Так, в рассказе нет продажи девочек в обмен на соль; не убивают новорожденных, не закапывают живьем беременную невестку О-Рин. Точно так же плодом режиссерской фантазии являются почти все грубо физиологические сцены фильма, где персонажи Имамуры безжалостно и настойчиво приравниваются к животным. Вообще мотив «бестиальности», зооморфности человека — один из доминирующих в первой части фильма. Крайняя нищета крестьян, постоянный голод низводят этих людей до животного уровня. Имамура шаг за шагом «вычеркивает» из своих персонажей все человеческое, духовное. Сама О-Рин с поразительной жестокостью отправляет на смерть невестку только потому, что та слишком «прожорлива» и ленива. Более часа длится эта гнетущая экспозиция, достигая почти невыносимого градуса в передаче пустоты, бездуховности, дикости. Имамура сознательно травмирует зрительское сознание, создавая крайне тягостный режим контакта с фильмом. Но Имамура не был бы крупным художником, если бы превратил натуралистическую экспозицию в самоцель. Она лишь подводит к тому полному драматизма моменту, когда О-Рин принимает решение уйти на гору и принять смерть. Режиссеру удалось на редкость точно совместить момент драматургического перелома с некой предельной точкой выносимости, когда зритель уже почти не в состоянии погружаться далее в пучину ужаса.

Вторая и заключительная часть фильма — необыкновенный по своей силе сорокаминутный эпизод, когда сын О-Рин, Тацухэй, несет мать в гору. Здесь впервые расширяется поле зрения камеры и в кадр входит то, что ранее было спрятано от зрителя, — могучая красота царящей над деревней горы. Начинается «кода» фильма — молчаливое восхождение к смерти. Тацухэй поднимает свою мать (сидящую у него за спиной на заплечных носилках) к обители бога Нараямы. Выход в пространство смерти впервые вводит в фильм тему божества («изгнанного» из звериной жизни).

«Если пойдет снег, то бог Нараяма есть»,— загадывает Тацухэй. По преданию, старикам следовало уходить на гору перед первым снегом. После снегопада путь туда становился

непроходимым, к тому же снег облегчал смерть, усыпляя человека своим холодным покровом. Поэтому первый снег выступает в фильме и рассказе как знак божественного присутствия и милости. Момент снегопада становится кульминацией фильма, точкой глубочайшего переворота в его поэтике и содержании. Этот момент подготовлен не только репликой Тацухэя, но и последним участком пути, вводящим героев и зрителя в новый круг ада — на склоны, устланные костями стариков, умиравших тут столетиями. Для фильма Имамуры большое значение имеет поэзия величайшего японского поэта Мацуо Басё. Последняя часть фильма в подтексте связана со знаменитым лирическим дневником Басё «Кости, белеющие в поле», где, в частности, имеется классическое хокку:

Может быть, кости мои
Выбелит ветер... Он в сердце
Холодом мне дохнул.

Вводя в конце фильма эпизод снегопада, Имамура, внешне сохраняя поэтику своего фильма, неожиданно переворачивает ее. Снег физически, на наших глазах скрывает то, что всю картину травматически присутствовало в кадре. Исчезают под снегом кости, и даже страшный мир деревни вдруг преображается, приобщаясь первозданной чистоте. Снег осуществляет трансформацию поэтик, рывком возвращая «Легенду о Нараяме» в русло классической японской традиции, которой она, казалось бы, противостоит. Для того чтобы понять все значение эпизода снегопада (эпизода, ради которого отчасти делался весь фильм), следует хотя бы в двух словах напомнить о том огромном значении, которое имеет снег для японской культуры. Снег в японской поэзии воплощает движение времени, которому уподобляется его исчезновение. Отсутствие следов на снегу выражает одиночество. Белый цвет в Японии — цвет траура. Снег также символизирует легкость, невесомость. Но, пожалуй, наиболее важное свойство снега, как и белого цвета вообще, — выражать сокровенное, невыразимое, пустоту.

Итак, снег для японца — это быстротечность, невесомость, созерцательность, пустота, но одновременно и высшее воплощение духовности.

«Легенда о Нараяме»

Его включение в финал фильма, казалось бы, воплощающего натуралистическую досказанность и выводящего на первый план бездуховность жизни, есть радикальное отрицание всего фильма его финалом. Смерть, таким образом, предстает не просто освобождением от жизненных тягот, но очищением, вознесением в сферы высокой духовности. Сверхгустота внутрикадрового пространства переходит в абсолютную чистоту. Снегопад меняет и свойства времени. Большая часть фильма строится как последовательная цепочка «толпящихся» эпизодов, создающих ощущение суетливой неподвижности. Первый снегопад фиксирует зыбкую и мимолетную точку слома двух сезонов. Впервые в фильме он создает острое переживание момента, без которого японская поэзия не мыслит ощущения вечности (вечность дается нам как остановленный момент). Характерно, что впервые время сгущается до мгновения на горе, где, казалось бы, течение его остановлено. В финале фильма, таким образом, Имамура неожиданно показывает себя хранителем японской культурной традиции.

В отличие от «Родины», «Легенда о Нараяме» доводит заключенные в ней конфликты до высшего накала, чтобы разрешить и снять их в конце на ноте трагической и вместе с тем парадоксальным образом очищающе-жизнеутверждающей. Фильм Имамуры — один из самых натуралистических фильмов, вместе с тем — и одна из самых антинатуралистических лент. Это одновременно настоящее современное «европейское» кино и принципиальная его критика с позиций японской традиции. В этой содержательной противоречивости и заключены его своеобычность и сила.

Михаил Ямпольский

ЭКРАН ФЕСТИВАЛЯ

Программа фильмов ЮНЕСКО

В программах международных фестивалей документальных фильмов неизменно принимают участие ленты международных организаций. Картины ЮНЕСКО демонстрируются практически на всех смотрах документалистов.

Фильмы, показанные в рамках короткометражного конкурса XIII Московского международного кинофестиваля, создали ощущение продуманной программы с четко расставленными социальными акцентами. Это проявилось уже в «географии» экранного рассказа. Опыт борьбы с неграмотностью рассматривается в картине «Эфиопия: план до 1987 года» (режиссер Жером Энстен) и в ленте «Все вместе — против неграмотности» (режиссер Фабьен Шрайбер-Вяземская) на примере сандинистской Никарагуа.

Картины ЮНЕСКО призваны привлекать внимание мировой общественности к важным проблемам международного масштаба, обобщать опыт отдельных стран в их решении. Вот почему радует тот факт, что в качестве образца успешного наступления на неграмотность взята деятельность правительственных органов Эфиопии и Никарагуа.

Многосторонне рассмотрены в обоих фильмах этапы и формы борьбы с неграмотностью: создание специальных правительственных учреждений, подготовка кадров и формирование бригад учителей, вовлечение в кампанию по ликбезу студентов и школьников, использование для этой цели радиовещания, подготовка и выпуск учебников... Экран подчеркивает, что одновременно идет и социальное просвещение масс.

Обе картины вскрывают социальные корни неграмотности. Наступление на темноту и невежество, свидетельствуют эти ленты ЮНЕСКО, стало возможным только после прихода к власти в Эфиопии и Никарагуа прогрессивных режимов. В 1974 году в Эфиопии 93 процента населения не умели читать и писать. Новое правительство уже на следующий год начало борьбу с этим злом. К не-

«Город, возрождающийся из пепла»

медленной ликвидации неграмотности приступили после своей победы и сандинисты. Вот почему реакционные банды, проникающие в Никарагуа из Гондураса, убивают именно учителей. В условиях развернутой сейчас в США кампании клеветы против Никарагуа, в обстановке американских военных маневров у ее границ картина ЮНЕСКО «Все вместе — против неграмотности» приобрела на Московском фестивале актуальное звучание.

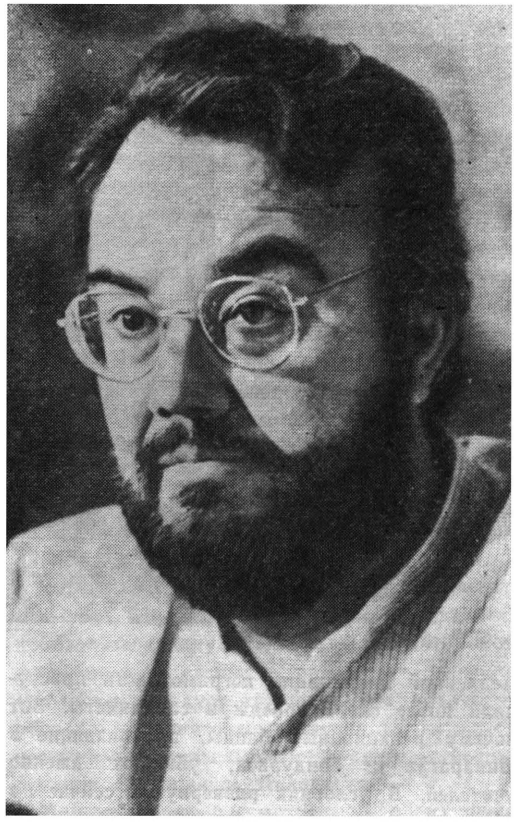
Традиционная для картин ЮНЕСКО тема необходимости сохранения сокровищ человеческой цивилизации поднимается в двух других показанных на фестивале картинах — «Город, возрождающийся из пепла» (режиссер Франсин ван де Вьель) и «На пути караванов» (режиссер Эдуардо Бариос). Если показанным в последней из названных лент четырем древним городам Мавритании гибель несут время, пески Сахары и отсутствие работы в этих городах для немногих еще оставшихся в них жителей, то древняя столица Вьетнама Хюэ, подчеркивает экран, едва не погибла под бомбами американских самолетов и снарядами морской артиллерии. «Грязная война» американского империализма нанесла гигантский ущерб сокровищнице вьетнамской культуры. Сегодня специальная программа ЮНЕСКО призвана содействовать спасению памятников и исторических мест Хюэ.

В кадре — развалины и руины, которым предстоит со временем обрести былую красоту. Однако на этот раз она будет служить всему вьетнамскому народу. Сидя у подножия бывшего императорского трона, семидесятишестилетний уроженец Хюэ размышляет: «Раньше невозможно было и подумать о том, чтобы проникнуть в тронный зал. Или хотя бы приблизиться к Южным воротам. Туда имели доступ лишь высшие сановники. Какие же должны были произойти перемены, чтобы я, человек из народа, смог оказаться здесь!»

Представленные на XIII Московском кинофестивале картины ЮНЕСКО отстаивали идеи гуманизма, справедливости и социального прогресса.

Андрей Гурков

Приз «ИК» — испанскому фильму



Режиссер Мануэль Гутьеррес Арагон

По общему признанию, одним из наиболее запомнившихся событий киноконкурса стал показ фильма испанского режиссера Мануэля Гутьерреса Арагона «Демоны в саду». На одной из недель испанского кино в СССР советские зрители могли видеть его фильм «Черная стая». Однако тот режиссер был известен у нас хуже, чем его знаменитые соотечественники, такие, как Хуан Антонио Бардем, Луис Берланга, Карлос Саура, Луис Бунюэль. Между тем имя Арагона в последние годы все чаще и чаще упоминается испанскими киноведами в ряду славной плеяды прогрессивных испанских кинематографистов.

На заключительной пресс-конференции XIII МКФ в Москве было объявлено о присуждении фильму «Демоны в саду» традиционного приза журнала «Искусство кино» за высокохудожественное решение темы народной жизни в образах испанской истории (наряду с призом «ИК» фильм Арагона получил приз ФИПРЕССИ).

В подборке рецензий «Экран фестиваля» вы найдете статью о фильме «Демоны в саду». Чтобы расширить представление наших читателей о картине и ее авторе, мы публикуем ниже выступление Мануэля Гутьерреса Арагона на пресс-конференции делегации испанских кинематографистов.

«Возможно, кому-то покажется странным стиль, который мы избрали в разговоре на тему чрезвычайной важности. Мы решили взглянуть на события не такого уж далекого прошлого — 50-х годов, времени фашистского правления в Испании — иронически. Этот стиль, существо которого состоит не в открытом драматическом отрицании, публицистическом разоблачении ненавистного режима, а в пристальном, внимательном вглядывании в характеры и судьбы, разъедаемые фашистской идеологией, мы избрали отнюдь не случайно. Ведь одной

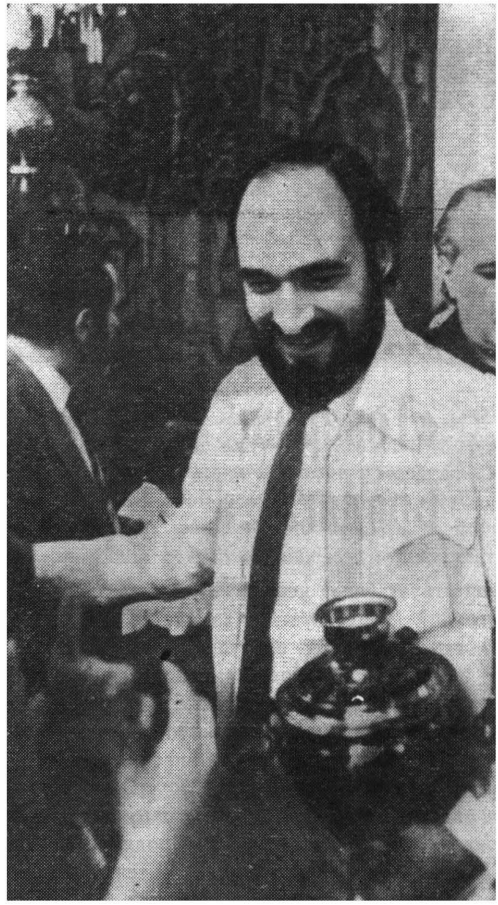
из отличительных особенностей испанского фашизма явилось то, что, придя к власти, он сумел продержаться в стране в течение очень долгого времени. Фашистский режим Франко эволюционировал от кровавой диктатуры к умеренной консервативной власти, к реакции, постепенно принявшей в Испании едва ли не будничный характер.

Вот мы и хотели разобраться в этой трагедии, болезненно отразившейся на судьбах не одного поколения испанцев, выбрав жанр семейно-бытового романа, окрашенного в иронические тона.

Один из главных персонажей фильма — ребенок. И это опять же не случайно. Хуанито, сыгранный в картине обаятельным Альваро Санчесом-Прието, родившийся в 50-е годы, мог вырасти и в писателя, и в историка, и в рабочего, и в президента. Детство во многом формирует умонастроение человека, его характер, его жизненную позицию. Т а к о е детство, какое мы старались показать в фильме, вряд ли могло сформировать человека гармоничного, ибо оно протекало в условиях необычайно острой социальной болезни.

И этот ребенок, ровесник многих моих друзей, узнавших себя в нем в каких-то эпизодах фильма, тоже чувствует эту болезнь, и он тоже является жертвой режима, моральную тяжесть которого ощущал на себе каждый испанец. Но — что для нас не менее важно — Хуанито отнюдь не только жертва, но в известном смысле и палач. Недаром так существен для нас мотив болезни ребенка и его стремление использовать свою болезнь в корыстных целях. История болезни Хуанито — это история болезни фашистской Испании.

Наши герои — мелкие буржуа. Место действия — небольшое торговое предприятие, точнее, магазинчик, который носит название «Сад», вынесенное в заглавие фильма. Все это тоже не случайно и, на наш взгляд, очень типично. Испанский фашизм своим долгим существованием в большой степени обязан как раз мелкой буржуазии, для которой превыше всего одна цель — выжить любыми способами, любой ценой. Семья, показанная в фильме,— из тех, что сумели приспособиться к режиму, обеспечить себе мнимую стабильность. Цель нашей картины — показ и развенчание морального опустошения, которое есть прямое следствие социального конформизма.



Сценарист и продюсер Луис Мехино с призом «ИК»

Наш фильм рассказывает о прошлом. Но это прошлое — корни Испании сегодняшней. Погружаясь в их углубленное изучение, лучше начинаешь понимать сегодняшние процессы. Только осознав свои трагические ошибки, мы сможем застраховать себя от них в будущем».

Ретроспективы-83

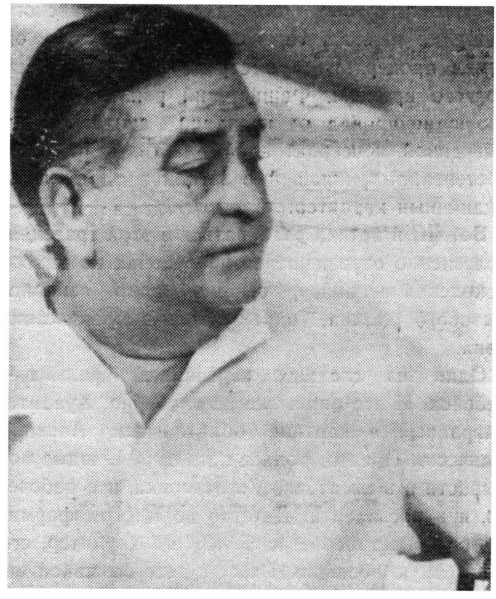
Александр Згуриди

«Товарищ Бродяга...»

Существует ли в искусстве любовь с первого взгляда? Существует, оказывается. Взглянет человек на картину, послушает музыку и сразу же проникнется любовью к создателю произведения. Редко это бывает. Но все-таки бывает.

Вот так, например, произошло при первой же встрече с творчеством талантливого индийского актера и режиссера Раджа Капура. В 1954 году он впервые приехал к нам в страну и впервые показал своего знаменитого «Бродягу», сразу же пленившего сердца наших зрителей. Огромный успех выпал на долю молодого, красивого индийского актера, певца, танцора и режиссера. Радж Капур стал необыкновенно популярен в нашей стране. Песни из его фильма пели повсюду. Журналисты назвали его «Товарищ Бродяга...»

Что же так привлекло к этому фильму? В чем был секрет его успеха? Да прежде всего в необычности, своеобразии решения острой социальной темы. Создав глубоко лирический и в то же время грустный образ маленького, незащищенного человека, живущего в жестоком мире, Радж Капур попытался вскрыть, выставить напоказ язвы общества, в котором главным критерием отношений между людьми было и остается сословное неравенство.



Радж Капур

Вот этим органическим слиянием волнующей темы с живой, увлекательной формой и объясняется успех фильма «Бродяга».

Вслед за «Бродягой» на экранах появились «Господин 420» (1955), «Под покровом ночи» (1956), «Сангам» (1965), «Мое имя — клоун» (1970), «Бобби» (1974), и во всех этих фильмах мы снова и снова видели великолепного комедийного актера и режиссера Раджа Капура, обладающего редким даром весело говорить о серьезных, грустных вещах.

По-разному складывается судьба художников. У Раджа Капура она сложилась на редкость удачно.

Он родился в 1924 году в семье выдающегося индийского театрального актера Притхвираджа Капура [1]. И уже по одному этому с шести лет оказался на сцене. К четырнадцати годам Радж стал регулярно играть в театральных спектаклях. А в возрасте восемнадцати лет дебютиро-

[1] Мы видели его в «Бродяге», а затем в советско-индийском фильме «Хождение за три моря».

вал в кино. Сначала в качестве актера (фильм «Голубой лотос»), а затем и режиссера. Первым же своим фильмом («Огонь»), поставленным в 1946 году, он привлек к себе широкое внимание прессы. Критики назвали его интересным, самобытным художником. Они не ошиблись.

В дни XIII Московского международного кинофестиваля мы снова принимали в Москве Раджа Капура. Громом долго не смолкающих аплодисментов встретили любимого актера и режиссера советские зрители, собравшиеся в кинотеатре «Зарядье», где проводился ретроспективный показ фильмов прославленного мастера.

Поседевший, не такой уже подвижный, но с той же обаятельной улыбкой, Радж Капур вышел на сцену и, терпеливо дождавшись, когда зал стихнет, сказал:

— Как быстро летит время! Прошло почти тридцать лет с тех пор, как я впервые побывал в Москве со своим фильмом «Бродяга». Изменился я, изменился и характер моего творчества. Мне кажется, с возрастом пришли глубина и зрелость. Прежним у меня осталось лишь одно — живой интерес к советскому кино.

А выступая в «Кинопанораме», он взволнованно произнес:

— Впервые я привез с собой третье поколение Капуров. Мой старший сын — Рандхир Капур, средний — Риши Капур и самый младший — Раджив Капур. Сегодня все они работают в кино — в качестве актеров и режиссеров. Я очень горжусь тем, что на XIII Московском фестивале находятся представители династии Капуров. И они рады приветствовать всех вас. Мы хотим выразить вам свое огромное восхищение вашей страной, мы испытываем уважение к любви, с которой вы относитесь к нам и к нашей работе.

Да, многое сближает советских и индийских кинематографистов. Мы высоко ценим творчество Раджа Капура, Бимала Роя, Сатьяджита Рея, Шьяма Бенегала, Мринала Сена и других выдающихся художников индийского кино.

Все чаще и чаще они радуют нас своими талантливыми произведениями прогрессивного идейно-нравственного содержания, фильмами, отмеченными поисками новых средств выражения, глубоких и волнующих тем.

«Жизнь актера и режиссера,— говорит Радж Капур,— можно уподобить снежному кому, пущенному с горы. За одной идеей рождается другая, экран торопит, он никак не хочет дать передохнуть».

И в самом деле, еще не стихли похвальные отклики на последний фильм Раджа Капура «Любовный недуг», а он уже целиком поглощен съемкой новой кинокартины «Как помутнели воды Ганга».

И на вопрос, каковы его планы, отвечает:

— Посмотрите на наш сегодняшний мир. Ядерные бомбы, ракеты, нацеленные на разные страны. Разве не настала пора человечеству остановить эту гонку смерти?!

Настала, Радж! Давно настала! Так давайте же, прогрессивные кинематографисты всего мира, объединим усилия и своими произведениями напомним об этом всем и остановим безумцев, разжигающих огонь новой, кошмарной войны, угрожающей существованию всего человечества, всей нашей планеты!

Сергей Юткевич

День, час, век

Каннский фестиваль 1946 года был подлинным праздником киноискусства. Мы были полны радостью, которую принесла нам великая победа над фашизмом. Гордость тем, что справедливость восторжествовала, объединяла нас. Первый послевоенный киносмотр подарил миру несколько прекрасных произведений, и среди них подлинный шедевр — «Битву на рельсах» Рене Клемана. Первый самостоятельный фильм тридцатитрехлетнего французского режиссера, дотоле малоизвестного, имел ошеломляющий успех и завоевал Гран-при. Случай редчайший! Бывает, мы знаем, что лауреатами даже самых авторитетных киноконкурсов становятся далеко

Статья написана на основе выступления автора на открытии ретроспективного показа фильмов Рене Клемана.

не самые значительные произведения. Но вот прошли годы, и сегодня мы видим: громкий успех, с которым эта картина навсегда вошла в историю французского и мирового кино, был вполне заслужен.

Хотя «Битвой на рельсах» Клеман дебютировал как постановщик, он был в кино далеко не новичком. Родившись в семье архитектора и поначалу избрав профессию отца, он затем стал оператором-хроникером и снял около тридцати короткометражных фильмов. Изучив на практике многие кинематографические профессии, Клеман так хорошо овладел технологией кино, что в первый послевоенный год смог стать техническим советником и сотрудником Кокто («Красавица и Чудовище») и Ноэль-Ноэля («Благонадежный папаша»). Имея за плечами пятнадцатилетний опыт работы, будучи уже профессионалом высокого класса, Клеман поставил «Битву на рельсах» — свой самый значительный социально-политический фильм, рассказавший о французском Сопротивлении.

Эта тема была для него не случайной. Клеман — убежденный и последовательный антифашист, передовой художник, чье творчество отмечено глубоким и органичным демократизмом, уважением к людям труда, постоянным интересом к острой общественной проблематике. Мне кажется важным отметить, что Клеман в пору своего становления и зрелости испытывал влияние Сергея Эйзенштейна. Уроки советского мастера нетрудно заметить в «Битве на рельсах», причем уроки не только эстетические, но и мировоззренческие. Клеман не революционер, не коммунист, но он честный художник-патриот, демократ, противник буржуазного строя, никогда не шедший на компромисс с Голливудом, куда его не раз приглашали. Может быть, поэтому он поставил не так уж много фильмов, но ни один из них не был сделкой с совестью.

«Битва на рельсах» открыла цикл картин Клемана, в которых он разрабатывает антифашистскую и антивоенную тему. Победитель каннского соревнования — фильм о той борьбе, которую вели с захватчиками французские железнодорожники (поставить картину помог режиссеру их профсоюз — факт знаменательный). Мы видим на экране непокоренных, мужественных людей, ведущих каждодневную борьбу с врагом. Без громких фраз, без героических поз — просто, буднично. В фильме нет первопланных, ярко индивидуализированных персонажей, нет привычной интриги, его героем выступает народ, сплоченный единым порывом, одним желанием — уничтожить захватчика. «Битва на рельсах» — подлинный эпос всенародной борьбы за освобождение, поэтому картина особенно близка нашему зрителю.

Тема Сопротивления вновь возникает в фильме Клемана «День и час» (1963). Это рассказ о людях, которые не смирились с фашистской оккупацией и не утратили человеческое достоинство в самых тяжелых условиях. Сначала Тереза Дютей, героиня фильма, принимает участие в подпольной борьбе, чтобы спасти своего возлюбленного. Но затем она и разумом, и сердцем воспринимает освободительные идеи и посвящает свою жизнь служению высокой цели. В финале фильма она слышит по радио голос свободной Франции: настанет день и час, когда враг будет изгнан и повержен.

В августе 1944 года настал день и час, когда несломленный Париж поднял знамя борьбы. Этим героическим дням Клеман посвятил свою ленту «Горит ли Париж?» (1966). Опыт «Битвы на рельсах» обогащен здесь завоеваниями политического фильма. В противовес некоторым нынешним спекуляциям на теме Сопротивления и на материале второй мировой войны Клеман создал произведение героического звучания, ярко патриотическое, он вновь защищал честь своей страны и достоинство народа.

Однако мы знаем Клемана не только как художника, тяготеющего к эпике, эти же события он умеет изображать и в другой форме, в других жанрах, в пределах частной истории, камерной фабулы. При этом он сохраняет и исторический масштаб происходящего, и его драматизм. Такими чертами отличается знаменитый фильм Рене Клемана «Запрещенные игры» (1952) — первая значительная картина об июньской трагедии 1940 года, когда маршал Петен и его клика выдали страну гитлеровцам. Предательство буржуазных правителей потрясло страну, разделило ее на два лагеря. Режис-

Рене Клеман

сер-гуманист нашел острый ракурс для того, чтобы раскрыть трагизм событий: он показал их глазами детей. Дети, вовлеченные в гибельный водоворот войны, детские судьбы, искалеченные войной, — это потрясало. В центре фильма — мальчик и девочка, принадлежащие к разным социальным слоям: девочка — парижанка, из буржуазной семьи, мальчик — сын крестьянина. «Запрещенные игры» прогремели на весь мир, маленькая актриса выросла и стала знаменитой Брижитт Фоссе. До сих пор нельзя без волнения смотреть эту простую по форме, бесхитростную и такую человечную, горькую картину. Запрещенные игры — это игры со смертью. Девочка ничего не понимает в происходящих событиях, она совершенно не приспособлена переносить лишения. Умирают ее родители, умирает ее любимая собака, девочка хочет ее похоронить, и эти похороны превращаются в своеобразную игру. Клеман оказался и тонким психологом, и лириком, которому доступны и мягкий юмор, и трогательные краски.

Вторая линия творчества Рене Клемана — антибуржуазная. В ряде своих картин он обличает пороки капиталистического строя, отображает судьбу человека в эксплуататорском обществе. Здесь он выступает продолжателем традиций французской классической литературы. Эта преемственность, пожалуй, ярче всего проявилась в фильме «Жервеза» (1956) по роману Золя «Западня». Реконструкция эпохи Второй империи не была целью режиссера. Точнее, не была единственной целью. Оставаясь верным истории, он думал о том, что в романе актуально и сегодня. Усиливая антибуржуазную направленность картины, Клеман приглушил в ней мотивы наследственности, в основном определяющие судьбы героев у Золя, и расширил критический анализ социальных условий существования. Убедительно и впечатляюще воссоздав их на экране, Клеман показал, как уродует, калечит, а затем и уничтожает человека буржуазный строй. В роли Жервезы блеснула мастерством актриса Мария Шелл.

О людях, отверженных обществом, рассказывает и широко известный фильм «У стен Малапаги» (1949) с Жаном Габеном и Изой Мирандой в главных ролях. Обличительная антибуржуазная направленность присутствует и в фильмах «Господин Рипуа» (1954), «Под палящим солнцем» («Жгучее солнце», 1960). Причем

надо подчеркнуть, что Рене Клеман — художник, говорящий со зрителями языком образов, убеждающий их глубоким социально-психологическим анализом. Не случайно так хорошо работают у Клемана актеры, притом самых разных школ и направлений. Он открыл для французского экрана Алена Делона, сыгравшего в картине «Под палящим солнцем» одну из своих первых крупных ролей.

Как я уже говорил, Клеман не ограничивает свое творчество узкими рамками одного жанра. Он показал себя мастером психологического детектива, поставив, например, такие известные ленты, как «Хищники» (1964), «Человек из дождя» («Пассажир дождя», 1969), «Дом под деревьями» (1971). Отмечу также картину «Приходящая няня» (1975). В ней за перипетиями уголовной истории ясно читается социальный подтекст. Судьба девушки-студентки, вовлеченной в похищение ребенка для получения выкупа, красноречиво говорит о драме той части западной молодежи, которая далека от политической борьбы и не верит в возможность социальной справедливости в современном обществе.

Судьба самого Клемана драматична: в последние годы режиссер ничего не снимает — он не может найти средства для постановки. Ни один из буржуазных продюсеров не хочет финансировать его фильмы. Для них он старомоден, недостаточно современен. Я уже говорил, что у Клемана нет ни одной картины, где была бы жестокость ради ее смакования. И сцены любви у него — это поэтическое, одухотворенное изображение настоящей любви, а не модная демонстрация секса. И вот один из самых талантливых современных режиссеров — без работы. Это трагедия художника в капиталистическом мире.

Зрители давно отдали свои симпатии творчеству мастера, а среди критиков о нем идут споры. Некоторые, в их числе и французские, упрекают его в том, что он... слишком хороший режиссер. Он, мол, блестящий техник, безупречный профессионал, ювелир, мастер формы, но человек без сердца, холодный и расчетливый. С этим нельзя согласиться. Рене Клеман сдержан в выражении своих чувств, не прибегает к внешним эффектам, никогда не форсирует повествование мелодраматическими приемами. Его стиль благороден и точен, свободен от излишеств, от виньеток, гармоничен и изыскан в лучшем смысле этого слова. И здесь тоже прослеживается связь режиссера с классическими традициями французской культуры. Глубина содержания и внимание к форме, сдержанная простота и ясность, уважение к зрителю — все это делает социально активное, гуманистическое творчество Рене Клемана достоянием передовой, демократической культуры нашего времени.

Леонид Трауберг

О кораблях и глупцах

Шел июль 1983 года. И шел очередной Московский международный кинофестиваль. Как всегда, на нем было много фильмов — и очень хороших, и просто хороших, и не очень хороших. Вероятно, человеку, который захотел бы посмотреть в с е картины, показанные на фестивале, пришлось бы потом отправиться в санаторий...

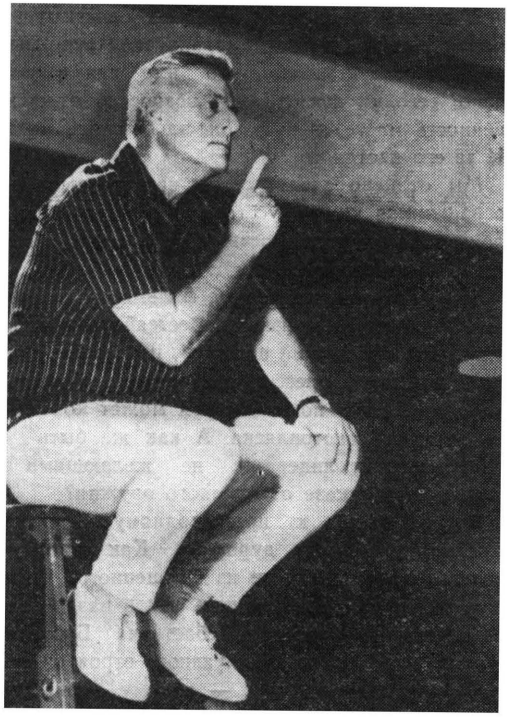
Скорее всего, таких киноманов не было. Но завзятые «болельщики» имелись и, честное слово, не след над этим посмеиваться. Была обычная «целлулоидная лихорадка», пылали вполне законные страсти. Слухи ли, чутье ли, а может быть, помощь самодельных «компьютеров» позволяли зрителям точно знать, куда стремиться — на просмотр «Кармен» или на фильм Альберто Сорди.

И все-таки ни на грош не погрешу против правды, если скажу, что чаще всего звучало: «Нет ли лишнего на «Корабль дураков»?» «Меняю два на «Жара и пыль» на один «Корабль»!»

В программе киносмотра такой картины не было. Она входила в фестивальную ретроспективу американского режиссера Стэнли Креймера.

Закончен фестиваль. Завершились и просмотры ретроспектив. Отдадим должное их организаторам: они достаточно подробно познакомили зрителей с творчеством четырех крупных мастеров мирового кино. Ретроспективы пользовались огромным успехом. Ибо построены были не в духе так называемой «ретро»-моды, пристрастной к курьезам старины. Ведь замечательные ленты прошлых лет оживают и полным голосом протестуют против стремления превратить подлинно народное, высокое искусство в однодневку, ну, в одногодку. Странное дело: люди смотрят спектакли по пьесам вековой давности, читают книги, отдаленные от нас тысячелетиями, слушают музыку Керубини, ходят в музеи. И нередко начисто забывают, сколько великих произведений дала кинематография, самое демократичное, самое массовое искусство, за каких-нибудь восемьдесят с лишним лет!

Стэнли Креймер



Стэнли Креймер... За более чем полвека своей работы в кино Креймер побывал и в монтажерах, и в продюсерах, и в рядах армии. Поставил не так уж много картин, думаю, около двадцати — гораздо меньше, чем, скажем, Форд, но в три раза больше, чем Эйзенштейн. Фильмы Креймера часто встречали с восхищением, они получали призы на международных кинофестивалях. Мы в Советском Союзе видели почти все произведения режиссера и высоко оценили их.

Серьезная оценка — не застольный тост.

Фильмы Креймера — фильмы серьезные. Только, бога ради, не другое определение — «глубокомысленные». Серьезное может сочетаться и с легкомыслием. Ведь можно было в несомненно серьезном романе в стихах посвящать строфы воспоминаниям о женских ножках...

Стэнли Креймер — серьезный художник. Некоторые долго делали акцент на эпитет: сквозило подозрение, что Креймер не слишком «художественный художник». Не вровень с Аленом Рене, скажем.

При всем уважении к Рене, позволю себе не генерализировать художничество (в старину говорили «художество»). Якобы «не художник», Креймер прежде всего человек искусства. Я вспоминаю его выступление перед кинематографистами на III Московском фестивале. Креймер сказал: «Мне органически чужд стиль Феллини, мне не совсем понятен его фильм «$8^1/_2$», но я твердо знаю, что это — превосходный фильм и, как член жюри, голосую за него».

Да, вероятно, трудно найти более несхожие фигуры в кино, чем Феллини и Креймер (в этом могли убедиться зрители их ретроспектив). А все-таки — так ли уж несхожи?

На фестивале 1983 года был показан вне конкурса новый фильм Креймера «И бегущий споткнулся». Эта прекрасная картина имела большой успех. Креймер предстал как бы в новом качестве — без особого заострения сугубо важных проблем, без публицистичности. Но это только «как бы». Фильм типично крей-

меровский, и если он не столь масштабен, как «Нюрнбергский процесс», то ведь и «Этот безумный, безумный, безумный, безумный мир»— не «Скованные одной цепью»...

В новой своей работе Креймер по-прежнему восстает против добровольно надетых на себя многими шор предрассудков, заблуждений, попросту глупости. В «Споткнувшемся....» (название связано с Библией, как и название фильма о детях и животных) речь идет о губительном подчинении хороших людей устарелому канону, тому, что по сути отмерло, а по форме продолжает отравлять жизнь.

Об этом Креймер снимал все свои ленты (или почти все). В «На берегу» он показал кошмар атомной войны (самый на сегодня современный его фильм, увы, небезупречный). В «Скованных одной цепью» говорил об омерзительном, неистребимом в капиталистической Америке расизме. В «Пожнешь бурю» восстал против церковного мракобесия. В «Нюрнбергском процессе» — против фашизма (не только вчерашнего, но и сегодняшнего). В «Безумном, безумном, безумном, безумном мире» осмеивал власть чистогана. Можно удивляться настойчивости, с которой американский режиссер ставит в фильмах проблемы, ныне, пожалуй, самые существенные для человечества. Не только настойчивости, но и смелости: мы знаем, что Креймер подвергался травле со стороны апологетов американской системы.

Но, повторяю, сейчас не время застольных речей. Ведь мы говорим о таком ярком художнике! Не стал бы я писать статью только для пересказа всем известных картин. Очень может быть, что то, о чем хочется говорить, тоже не ново. Однако сказать это стоит. Уж больно по душе нам коллега из страны, с которой нас многое разъединяет.

И соединяет.

Поэтому вспомню еще одно выступление режиссера в Москве на III Международном фестивале. Он, член делегации США, взял слово перед демонстрацией замечательного фильма Уайза и Роббинса «Вестсайдская история». Сказав, что в экранизации мюзикла Бернстайна отражены темные стороны американской действительности, Креймер стал доказывать, что во многом с ней соглашаться нельзя, что в общем-то имеются и «светлые грани»: вот же поставили «Вестсайдскую историю», фильмы, подобные лентам самого Креймера. Признаюсь, что тогда не только меня, но и немалое число моих товарищей озадачила, даже несколько огорчила запальчивость режиссера: он словно хотел «открыть» нам Америку.

Между тем мы с ней хорошо знакомы. Более того: мы с особым чувством относимся к стране Уитмена и Чаплина. Со всей ответственностью могу утверждать: мало кто из жителей США знает американскую историю, литературу, кинематографию так, как, к примеру, знал их создатель лучшего фильма мира — Сергей Эйзенштейн (думаю, не только он). Незачем напоминать, что книги Твена, Лондона, Синклера Льюиса, Дос Пассоса были нашими настольными книгами. У Гриффита, Чаплина, Видора мы учились кинематографу (так же, как и они у нас кое-чему).

В полной мере признаем мы достижения американского народа, американских художников. И рассчитываем, что им, как и нам, ясно: сегодня неизмеримо возросла ответственность мастеров культуры за будущее мира. И за его настоящее.

Мы отлично знаем, сколь велико число — ограничимся киноискусством — мастеров, смело вкладывающих персты свои в раны общества, в котором они живут.

Были такие великолепные фильмы, как «Лучшие годы нашей жизни», «Вестсайдская история», «Нюрнбергский процесс», но годами длилась позорная агрессия во Вьетнаме. В фильме «На берегу» показано, чем может кончиться атомная свистопляска. А как же быть с политическими лидерами, не желающими и слышать об отказе от ядерного оружия?

Возвращаюсь к превосходному фильму Креймера «Корабль дураков». Как известно, название взято если не из Священного писания, то из появившейся пять веков назад книги немецкого гуманиста Себастьяна Брандта. В годы зарождения буржуазного строя он позволил себе задуматься — к чему приведет этот строй?

В фильме Креймера, сделанном по современному роману, люди XX века направляются на корабле из США в Германию. В Германию, которая еще только начинала скандировать «хайль Гитлер». Большинство людей на корабле пожимают плечами, усмехаются: «Чепуха этот нацизм. Маршировка, вопли... В Европе, культурной Европе не может быть ничего похожего на чуму инквизиции, шабаш средневековья».

Было!

Фильм Креймера тем и силен, что показывает опасность подобной позиции. Мы знаем, как жестоко наказывает история благодушных, самоуспокоенных. У глупцов одна дилемма — поумнеть или погибнуть.

Статья моя будет напечатана в то время, когда новое американское ракетно-ядерное оружие в апокалиптическом масштабе, возможно, уже начнут размещать, по замыслу атомных маньяков, в странах Европы, в двух шагах от границ Советского Союза...

В день, когда я пишу эти строки, кажется, что сегодня в мире не должно быть глупцов, похожих на тех, о которых когда-то писали Брандт и его современник Эразм из Роттердама. (Именно здесь, в Роттердаме, состоится вскоре другая ретроспектива, я имею право о ней упомянуть: там покажут фильм, который поставлен Григорием Козинцевым и мною; в создании его принимал участие большой коллектив художников: Москвин, Шостакович, Кузьмина, Соболевский, Герасимов, Жеймо, Костричкин, — «Новый Вавилон».)

Спрашиваю себя: может, это наивность? Но невозможно примирить мысль о людях — в Голландии, Англии, Франции, Федеративной Германии, Бельгии, — с интересом присутствующих на просмотре старого советского фильма, с мыслью о кораблях (океанских ли, воздушных ли), несущих ракеты, нацеленные на страну, в которой (что там фильм!) делался корабль Гагарина...

Себастьян Брандт написал свою сатиру, возмущаясь обилием глупцов, полагающихся на всесилие порока, войны, сребролюбия. Он гневно называл «господина Пфеннига» источником зла. Он отвергал гнет церкви, нищету, лженауку. Вероятно, он жестоко высмеял бы и склонность к пышной риторике. Поэтому не стану, говоря о большом художнике Стэнли Креймере, апеллировать к мудрости этого человека в споре о политике, об угрозе светопреставления, о необходимости и для художников — вместе с простыми людьми всех стран — яростнее вмешиваться в судьбы человечества. И все же...

В поэме Брандта есть многозначительная глава об истинной дружбе. Через пятьсот лет надо ли уверять, что человечество создано и для этого — для дружбы, для творчества, для бесед, для фестивалей!

В дни, когда мы со все большей тревогой наблюдаем, как, несмотря на протесты миллионов людей, «господин Доллар» продолжает свой поистине безрассудный натиск на цивилизацию, наибольшим глупцом будет тот, кто преисполнится отчаяния.

Мы проводим фестиваль. Восхищаемся превосходными фильмами. Растим хлеб. Лечим детей. Строим города. Делать это можно, только твердо веря в неизбежную победу разума.

В 1918 году американская пресса сообщала о том, что большевиков больше нет. Трубили об этом слуги доллара и пфеннига в 1941 году. Сегодня 1983 год. И мы спокойно вспоминаем только что увиденные фильмы превосходного режиссера, отводя ему место в истории мирового кино — как подлинному поэту. Да, бывают поэты без нарочитых глубин и взлетов, но—поэты: для примера вспомним хотя бы проход Спенсера Трэси по Нюрнбергской площади, блистательный танец одинокой Вивьен Ли в закутке на палубе океанского лайнера, подростков, летящих на спасение бизонов...

В фильмах Креймера люди часто ускоряют шаг, переходят на бег — белый юноша спешит на помощь негру, обреченному врагу-другу; спешат мужчина и женщина в охваченной ужасом Оклахоме... Это бег добра, мудрости, человечности — в отличие от идиотской погони за золотом в фильме о четырежды «безумном мире».

Да не споткнутся они на бегу!

Эльдар Рязанов

Гуманист по призванию

Прошло двадцать лет с того дня, когда фильм Федерико Феллини «$8^1/_2$» получил Большой приз III Московского международного кинофестиваля за выдающуюся творческую, режиссерскую работу, в которой он отражает внутреннюю борьбу художника в поисках правды. За эти годы Феллини снял еще десяток картин, каждая из которых в той или иной мере создана художником «в поисках правды». Лучшие из них вошли в программу ретроспективы Федерико Феллини, проведенную в рамках XIII Московского фестиваля, как бы подытоживая сделанное великим итальянским режиссером на сегодня. В этой связи мне и хотелось бы сказать о нем несколько слов.

В жизни я видел Феллини всего один раз, в Риме, когда брал у него интервью для «Кинопанорамы». Два года назад я был в Италии в частной поездке и решил совместить приятное с полезным — сделать выпуск «Кинопанорамы», целиком посвященный итальянскому кинематографу. В него вошли интервью со многими известными деятелями кино — с Альберто Сорди, с Моникой Витти, с Родольфо Сонего, с Тонино Гуэрра, с Франческо Рози... Но, не в обиду другим будет сказано, единственным интервью, перед которым я очень волновался, было интервью с Феллини.

Когда я ехал к нему, то прекрасно отдавал себе отчет в том, что еду к «королю». К кинематографическому королю, иначе его не назовешь. И хотя Феллини встретил нашу небольшую съемочную группу более чем радушно, а в конце беседы позвонил при нас Тонино Гуэрра и сказал, что у него сейчас брали интервью весьма милые и симпатичные люди, хотя расставались мы с чувством взаимной симпатии, не могу не признаться: ореол, который связан с именем этого режиссера и который, видимо, прочно внедрился в мое сознание, заставлял чувствовать себя по отношению к нему ну если и не школьником, то, во всяком случае, кем-то в этом духе. Однако сам Феллини в таком моем самоощущении, конечно же, нисколько повинен не был.

Федерико Феллини

Федерико Феллини называют гениальным режиссером — и в том нет преувеличения. Но гениальность — это ведь не отметина на лице, и не особый тембр голоса, и не своеобразие манер... Да, передо мною сидел человек очень

артистичный, очень красивый — как внутренне, так и внешне. Когда я сказал «король», то имел в виду не какую-то важную, надутую персону, высокомерную, разодетую в шелка и бархат... Я имел в виду человека благородного и аристократичного по сути своей — в Феллини это светится. В живом общении ни про кого, по-моему, нельзя сказать — «гений», тем более что человек действительно гениальный всегда прост. И Феллини держался очень естественно, непосредственно, хотя меня поразило, что он тоже волновался. Он был доброжелателен, он был улыбчив, он был обаятелен, ничем не выказывая своего превосходства, но было понятно, что цену себе он знает. А как известно, простота и скромность в сочетании с чувством собственного достоинства как раз и делают человека в глазах окружающих значительным. Может быть, поэтому он мне напомнил Козинцева, моего учителя, хотя они совершенно непохожи. И все-таки в манере держаться у них есть что-то общее.

Феллини назначил нам встречу у себя в кабинете, не в квартире, а в оффисе, расположением в центре города. Стены кабинета увешаны рисунками хозяина — акварелями, эскизами костюмов. Идею и образы будущего фильма Феллини всегда предварительно воплощает в огромном количестве набросков, эскизов. Иногда бывает и наоборот — образ может возникнуть сам по себе, как было, например, с Джельсоминой, появившейся из рисунка. Атмосфера кабинета Феллини уже с порога настраивала на творческий лад. Этот наш общий настрой в ходе беседы окреп, поскольку мы почувствовали, что к нашему интервью режиссер серьезно подготовился: даже одет он был с какой-то неброской элегантностью, с изысканной простотой. Сразу же посмотрев на свой костюм, я почувствовал себя неуютно. Король — он и есть король. Во всем!

Моя первоначальная неуверенность усугубилась еще и тем, что наша съемочная группа была по своему составу, прямо скажем, дилетантской. Например, телекомментатор Валерий Простаков работал за звукооператора, моя жена исполняла роль осветителя, а я, не посвященный в тайны профессиональной журналистики, вел интервью. Но самая главная сложность заключалась в том, что беседовать нужно было на итальянском. При встречах с другими итальянскими коллегами я практически все понимал, а Феллини говорил об очень тонких, очень сложных вещах, и я, к сожалению, улавливал далеко не все. Феллини же, напротив, будучи по природе своей великим «понимателем» человеческих душ, как отзываются о нем все, кто его лично знает, прекрасно понимал и то, о чем я хотел его спросить, и то, о чем спросить его было необходимо.

В своих ответах он был предельно естествен, то есть отвечал на поставленный вопрос по возможности полно, непринужденно и обстоятельно, слушал очень внимательно, а самое главное, несмотря на всю профессиональную серьезность отношения к общему делу, которым мы с ним вот тут занимались, он каким-то чудом сумел заворожить нас всех ощущением л и ч н о г о контакта с ним, окрашенного добрым юмором.

Я с удовольствием выслушал такую, например, историю. Когда Феллини впервые побывал в Советском Союзе и получил главную награду Московского фестиваля за «8½», его пригласил к себе С. А. Герасимов. Феллини был очень тронут и польщен тем, что тот собственноручно (то есть своими руками) приготовил в честь гостя итальянское национальное блюдо «равиоли». Только потом он узнал, что его угощали русскими пельменями (оказывается, пельмени и равиоли — одно и то же...). Рассказывал он об этом шутливо и с нежностью.

В общем, очень скоро, несмотря на все подводные и надводные сложности этого интервьюирования, нам всем стало легко и просто...

Вот, собственно, и все мои основные впечатления от встречи с Феллини. Интервью наше было передано по телевидению в «Кинопанораме», составив «гвоздь» выпуска. Феллини не выносит журналистской шумихи вокруг себя и своих фильмов, дает интервью чрезвычайно неохотно. Поэтому сам факт встречи с нами можно считать свидетельством уважительного

и дружественного его отношения к нашей стране, к нашему кинематографу.

Теперь я хочу немного сказать о том, ч е м для меня является Федерико Феллини — не как собеседник, а как художник. Много лет назад Феллини написал, что «судьба художника — всегда идти вперед, не оборачиваться назад, созерцая прошлое, не почивать на лаврах». И, обращаясь к его творчеству, нельзя не заметить, что он этой заповеди следует: всегда в движении, всегда в пути. Каждый раз своим новым фильмом он прокладывает новую дорогу в киноискусстве. Он не боится рисковать, не смущается тем, что коли не было еще до него такого кино, какое он снял на сей раз, то это может обернуться провалом. Ну, провалов у него до сих пор не было, а все же некоторые его фильмы шли в прокате не очень успешно. Но, несмотря на это, Феллини всякий раз отваживается на риск, идет непроторенным путем, не всегда известным ни ему самому, ни кому бы то ни было другому. И даже во время съемок одной и той же ленты он не останавливается на достигнутом, на заранее продуманном, сложившемся в сознании, в наброске, в уже отснятом материале, наконец. На всем протяжении работы над фильмом Феллини внутренне готов к новому решению, переосмысляя и приспосабливая свой первоначальный замысел к конкретным и изменяющимся в процессе постановки условиям, к условиям «кинематографической действительности», складывающимся на съемочной площадке.

Более всего меня поражает в Феллини его невероятная, чудодейственная смелость не только в разрушении сложившихся традиций, канонов (я уж не говорю о стандартах), но и в полной свободе от них, независимости, в создании совершенно новых законов, по которым в дальнейшем начинает двигаться и все киноискусство.

Когда смотришь новый фильм Феллини впервые, он выглядит почти всегда неожиданным, непривычным для глаза, для сознания, порой — трудно воспринимается. Но на этого режиссера работает время: проходят год-два — и тот же самый фильм кажется понятнее, проще. Потому что его язык, его образная система, его формальный строй уже так или иначе вошли в кинематографический обиход.

Воздействие творчества Феллини на развитие киноязыка огромно. Правда, оно, как и любые великие открытия, заметно девальвировано множеством так называемых последователей. Не слишком ли много (после «Дороги») появилось картин, в которых непременно кто-то трубит в трубу или бродят какие-то странные циркачи!.. Эпигоны берут чисто внешнее. Вот и получается так, что явленное Феллини как нечто свойственное ему органически — это часть е г о мира, он его так видит — вскоре начинает расходиться по свету в опошленном, упрощенном виде. И все-таки, независимо от многочисленных подражаний и даже прямого цитирования, кинематографический язык в последние двадцать лет во многом обогатился за счет огромного вклада, которым мы обязаны художественному дару Феллини.

Наверное, сегодня нет в мире режиссера, который — в большей или меньшей степени, впрямую или опосредованно — не испытал бы на себе воздействия титанических творений Феллини. О себе скажу, что, хотя я и работаю в других жанрах, пристрастен к другой кинематографической образности, тем не менее влияние его сказалось, конечно, и на сделанном мною. Как — конкретно? Самому трудно за этим проследить. Но ведь я могу даже не осознавать, не фиксировать мысленно, какое именно воздействие оказывает на меня, к примеру, тот же Феллини. Быть может, оно реализуется как-то подспудно... Вспомним, однако, что Феллини начинал в русле неореализма, а неореализм повлиял на меня даже не отраженно, а самым непосредственным образом.

Когда я думаю о фильмах Феллини, то чаще других вспоминаю «Ночи Кабирии» и «Дорогу», которые остаются для меня непревзойденными шедеврами. Хотя, разумеется, и «8½», и «Рим», и «Амаркорд», и «Репетиция оркестра» — великолепные произведения. Картина «Казанова» кажется мне тоже очень интересной, но не целиком, а местами. А вообще-то, честно сказать, не все фильмы этого режиссера меня покоряют, есть и такие, которые я либо не принимаю, либо, что вполне ве-

роятно, не понимаю. Например, от «Сатирикона» у меня осталось впечатление какой-то вымороченности, искусственности. Но даже если тебе что-то и не нравится и ты чего-то не принимаешь, отрицать, как в данном случае, что фильм зрелищно впечатляет, что он раскатывается на могучей волне таланта, невозможно. У другого режиссера, будь он не столь талантлив, те же самые модели могли бы стать манерничаньем, пустым ломаньем — у Феллини же сила внутренней убежденности и сила таланта таковы, что они захватывают и покоряют любого зрителя, даже такого, которому — в силу личных вкусов — не дано принять подобное искусство.

В переведенной у нас книге «Делать фильм» Федерико Феллини писал: «...делая фильмы, я стремлюсь лишь следовать своей природной наклонности, то есть рассказывать средствами кино всякие истории, которые я люблю придумывать, закручивая в один запутанный клубок и правду, и фантазию, и желание поразить, исповедаться, самооправдаться, и обыкновенную жажду нравиться, привлекать к себе внимание, быть пророком, свидетелем, клоуном... смешить и волновать». Против таких яростных «природных наклонностей» невозможно устоять даже самому неподготовленному, самому невосприимчивому зрителю!

Фантастическое преображение реальности, реальность самой невероятной фантазии, проникновение в глубины человеческого духа, подсознания не только через словесный ряд, через характер героя, но и через особую пластическую образность — все это Феллини одним из первых сумел воплотить на экране. Феллини рассказывал нам, что ему снятся удивительные сны и он часто делает эти сны предметом своего искусства. Он полагает, что настоящим реалистом может быть только фантазер: «ведь фантазер свидетельствует о событиях, являющихся его реальной действительностью, то есть самым реальным из всего, что есть на свете». В этом высказывании нет ничего от хитроумного софизма: просто герой Феллини оказывается в иных измерениях реальной действительности, которые и есть суть е г о реальности. К тому же художественный мир, создаваемый на экране, пронизан и сплавлен индивидуальностью самого автора, поэтому, несмотря на абсолютную подчас фантастичность происходящего, от фильмов Феллини всегда остается очень сильное ощущение правды искусства. И правды жизни...

Говоря о Феллини, принято подчеркивать гуманизм его творчества. Но, по-моему, это само собой разумеющееся свойство каждого великого художника. Оно не может считаться чьей-то индивидуальной отличительной чертой. Ведь нельзя же сказать, что у Толстого любовь к человеку сильнее, чем у Достоевского... Любовь к человеку свойственна всем большим художникам. Феллини, который как раз и занимается по преимуществу исследованием человеческой души, который стремится воплотить на экране человека во всей его сложности и диалектичности — гуманист естественный. По природе своей и по призванию. Поэтому, говоря о Феллини, стоит обратить внимание не на сам факт безусловной приверженности гуманизму, гуманистическому искусству, а на его направленность. Феллини однажды заметил: «Я выражаю надежду, а не отчаяние». Вот отличительная черта его ярчайшего дарования! Феллини верит в человека, верит в его способность победить процесс распада, душевное отчаяние, опустошенность, верит в земные радости, в обновление, в возможность гармонии. Наверное, поэтому его фильмы так часто завершаются всеобщим праздником. И здесь самое главное, на мой взгляд, то, что картины Феллини (это касается не только «8½»), несмотря на обилие вымысла и «логику сновидений», которыми они насыщены, есть акт подлинного и честного самораскрытия художника. А это, в свою очередь, означает, что Феллини себя и свое творчество предлагает в качестве одной из опорных точек в мире хаоса и безумия. И пафос его личности, его творчества является столь мощным и убедительным, что хочется вслед за Феллини и вместе с Феллини призвать «всех художников, ученых, всех людей... по силе возможности совершенствоваться в целях всеобщего блага».

Издано о кинематографе

В. Баскаков. В ритме времени. Кинематографический процесс сегодня. М., «Искусство», 1983.

Свою новую книгу, посвященную анализу важнейших явлений современного киноискусства, Владимир Баскаков озаглавил «В ритме времени», тем самым обозначив ее замысел: в ритме времени — кинематограф жизнеутверждающий, борющийся за осуществление передовых идей века, в антиритме (если можно так сказать) — кинематограф разрушающий, поставленный на службу реакционной буржуазной идеологии. Один итальянский историк кино метко сказал, что кинематограф подобен обширному континенту, который одной стороной граничит с искусством, другой — с грязным вертепом. Ритмы и антиритмы! Сколько раз за рубежом на экранах международных кинофестивалей в один и тот же день наряду с фильмами, авторы которых главную задачу видели в том, чтобы художественными средствами утверждать высокие нравственные ценности, появлялись фильмы, сеющие зло, нацеленные на то, чтобы отравить и деформировать сознание зрителей. Вспоминаю собственные свои ощущения когда в один день с фильмом «Пропавший без вести», рассказывающим об убийстве с благословения ЦРУ левого американского журналиста чилийской хунтой в разгар военного переворота, фильмом пронзительной обличительной силы, гостей и участников фестиваля пригласили посмотреть внеконкурсный мексиканский порнофильм, всем своим содержанием поистине соседствующий с грязным вертепом.

Я взял для примера две крайности, два полярно противоположных фильма, которые свело вместе расписание фестивальных просмотров, что, конечно, случается не всегда. Да и способы воздействия буржуазного кинематографа на зрителей могут быть сложнее, тоньше и изощренней, чем в той картине, что выплеснула с экрана в зал потоки мутной грязи.

Владимир Баскаков пишет:

«Разумеется, нельзя преуменьшать влияние на массы «псевдокультуры» в ее установившихся формах и распространяемых сегодня мощными техническими средствами — всех этих дракул, джеймсов бондов, суперменов. Но надо вместе с тем видеть изменения стратегии тех, кто определяет сегодня идеологическую сущность экранного искусства. Произошла не только политизация и «эстетизация» буржуазного «массового» кинематографа, но и коммерциализация и политизация так называемого авангарда — декадентского искусства» (с. 15).

Не в общем и целом, а очень конкретно, пристально и доказательно, привлекая обширный фактический материал (и в этом одно из важных достоинств рецензируемой книги), В. Баскаков прослеживает в процессе, в движении смену школ и направлений, течений и «волн», порожденных острой идеологической борьбой на экранах мира. Можно сказать, что весь первый раздел книги («В эпицентре идейного противоборства») представляет собой точно развернутое и хорошо аргументированное положение об изменяющейся стратегии дельцов киномира, которая отнюдь не сводится сегодня лишь к производству массовой, традиционной коммерческой продукции. Достаточно, вслед за автором книги, напомнить, к примеру, что для многих фильмов США последних лет характерна относительная достоверность деталей, второго плана — и одновременно использование модных буржуазных философских и социальных теорий. Таким образом, большинство картин, рассчитанных на все зрительские аудитории, сочетает черты, ранее присущие только элитарной или только традиционной коммерческой продукции.

В содержательной главе «Мифы и реальность американского кино», обозревающей деятельность голливудских кинокомпаний на протяжении нескольких десятилетий, вскрывается внутренняя механика создания фильмов в Голливуде, показано, как американские кинодельцы приспособляются к сегодняшним проблемам и запросам, которым прежние стандарты голливудской продукции уже не соответствуют.

И вот что важно. Автор убедительно показывает, что кинозрелища, которые при поверхностном взгляде могут показаться очень даже прогрессивными, резко критикующими, например, скандальные махинации, коррупцию в высших сферах, зачастую лишь используют видимость проблемности, но подлинно проблемными не являются. Яркая упаковка нередко обманывает, вводит в заблуждение. Особо хочется отметить, что анализ произведений американского кино сделан В. Баскаковым безо всякой предвзятости и упрощений. Автор высоко ценит демократические традиции крупнейших мастеров США, чьи имена всегда с большим уважением произносили выдающиеся деятели советского кинематографа, начиная с его основоположников.

В то же время В. Баскаков не погрешил против истины, когда, сопоставляя и сравнивая произведения современного прогрессивного американского и европейского кино, все же отдает предпочтение последнему, в частности итальянскому. Герои таких, например, итальянских лент, как «Рабочий класс идет в рай» или «Сакко и Ванцетти», воплощают определенные социально-психологические типы; итальянский экран показывает, как рабочие ведут организованную борьбу, тогда как персонажи американских лент, за редким исключением, показаны вне социальных связей. Да и сами фильмы не достигают столь жгучей силы социальной критики.

Еще одна глава книги — «Борющийся экран». Она посвящена киноискусству стран Азии, Африки, Латинской Америки и как бы приводит нас в те части огромного киномира, где совершаются процессы, одновременно похожие и непохожие на те, что происходят в старейших кинематографических державах. В. Баскаков хорошо знает многих деятелей кинематографии развивающихся стран, знаком с их творчеством, беседовал с ними в Ташкенте в ту пору, когда они только еще дебютировали, и потом через много лет встречался с ними опять, когда они уже встали во главе целых кинематографических школ. Он был активным участником проходивших в Ташкенте дискуссий. Размышления об увиденных фильмах, впечатления от непосредственных контактов с их создателями легли в основу этой очень интересной, насыщенной главы.

Разумеется, о кинематографиях названных выше регионов нельзя говорить, как о некоем едином феномене. В них тоже сталкиваются и противоборствуют силы реакции и прогресса. Острые споры идут о том, какими критериями определить отношение к национальным традициям. Что отвечает насущным задачам сегодняшнего дня, а что тянет, толкает назад, к патриархальной старине?

Творчество тех художников, которые во многих, еще недавно отсталых колониальных и полуколониальных странах творят новое искусство и, преодолевая неимоверные трудности, создают реалистические фильмы, приучая зрителей относиться к кино не как к забаве и дешевому развлечению, а как к отражению реальной жизни, критик с полным правом называет примером «подлинно художнического героизма», внушающего самое глубокое уважение.

И тут трудно переоценить то огромное, благотворное влияние, которое оказывало и продолжает оказывать многонациональное советское кино на прогрессивных кинематографистов стран Азии, Африки и Латинской Америки.

Освещение роли советского киноискусства в мировом кинематографическом процессе — важнейшая тема книги В. Баскакова. К ней он обращается постоянно. Но можно, пожалуй, сказать, что «крупным планом» она разработана в главе «Борющийся экран» и в следующих за ней, непосредственно посвященных проблемам советского кино: «Искусство — народное или массовое», «Прикосновение к великому», «Спор продолжается».

Баскаков-полемист прекрасно умеет использовать богатейший опыт советского кино в спорах с его оппонентами. Такой дискуссионный характер носит глава «Прикосновение к великому» — об отражении в киноискусстве, советском и зарубежном, борьбы с фашизмом, событий второй мировой войны. В ней читатель найдет небольшой монографический очерк об отечественных художественных фильмах, запечатлевших подвиг советского народа, начиная с тех самых первых лент, что были сняты еще в разгар войны, о развитии антивоенной, антифашистской темы в фильмах социалистических стран и художников капиталистического мира, стоящих на позициях гуманизма и реализма. Но какой пестрой, противоречивой, сплошь и рядом намеренно искаженной предстает перед нами история второй мировой войны в фильмах буржуазных кинодеятелей, стремящихся вытравить из памяти народной подвиг тех, кто боролся с фашизмом! Не буду здесь приводить длинный перечень фильмов. Он достаточно велик, В. Баскаков дал четкую, недвусмысленную оценку многим скандально нашумевшим фильмам вроде «Ночного портье». На международном кинофестивале в Западном Берлине я видел, какая назойливая реклама предшествовала показу документального фильма «Гитлер — история карьеры». Авторы фильма приглашали зрителей не упустить редкую возможность провести три с лишним часа в обществе Гитлера. Привидение возвращалось! Режиссеры К. Геррендорфер и И. Фест, подтасовав факты, сместив акценты, предприняли попытку реабилитировать Гитлера. И было странно, выйдя после просмотра из кинотеатра «Цоопаласт», увидеть на площади, буквально в нескольких сотнях метров, полуразрушенную бомбежкой Кайзеркирху, некогда воздвигнутую в честь воинственного кайзера Вильгельма I другим воинственным кайзером Вильгельмом II. Как напоминание о минувшей войне и в назидание тем, кто хотел бы развязать новые войны, кирху не стали восстанавливать. Но сколько на этой же самой площади делается для того, чтобы разжечь настроения реваншизма и человеконенавистничества: мемуары гитлеровских генералов в витринах книжных магазинов, пластинки с записями речей Гитлера и, наконец, этот фильм и афиши, афиши, на всех перекрестках афиши с физиономией Гитлера...

Три портрета (завершающие книгу В. Баскакова) признанных во всем мире и таких непохожих друг на друга художников, как Де Сантис, Пазолини и братья Тавиани, еще раз свидетельствуют о давнем, пристальном внимании автора к итальянскому киноискусству, которое он, и не без оснований, выделяет среди других кинематографий западного мира.

Книга Владимира Баскакова рассчитана не только на специалистов. Она привлечет интерес друзей и любителей кино. Аудитория у кинематографа огромная. И более полно представить себе панораму сегодняшней мировой кинематографии, подробнее узнать о процессах, происходящих в современном киноискусстве, наверняка захочется многим.

Б. Галанов

Синерама

Специальный выпуск «Синерамы», подготовленный корреспондентами «ИК» А. Брагинским, Е. Высоковской, П. Шепотинником, включает материалы пресс-конференций зарубежных делегаций, участвовавших в работе XIII МКФ в Москве, международного симпозиума «За гуманизм, мир и дружбу между народами», проходившего в рамках киносмотра, а также содержит информацию о сегодняшнем состоянии кинематографий ряда стран, полученную пресс-центром фестиваля.

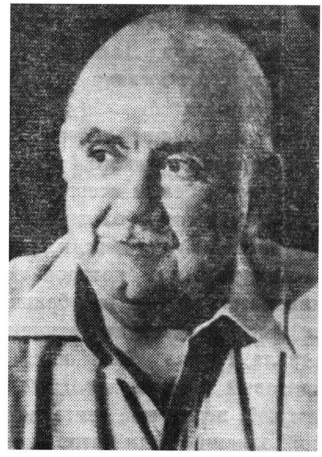
Аргентина

«Ариес» — кинофирма, организованная в стране в 1963 году с целью оказания практической помощи кинематографистам в их профессиональной деятельности.

По словам Фернандо Айялы, режиссера фильма «Сделка», представлявшего Аргентину в конкурсной программе XIII Московского кинофестиваля, тематика картин, выпускаемых при содействии «Ариес», весьма разнообразна. Это и экспериментальные картины, отмеченные поиском новых форм художественной выразительности, и так называемые «свидетельские фильмы», стилистика которых приближена к документу.

В своем выступлении на пресс-конференции Айяла, вспоминая время возникновения «Ариес», сказал, что первоначально фирма ставила своей целью поддержку фильмов реалистического направления, антибуржуазных по духу и отстаивающих демократические принципы. Однако эта прогрессивная тенденция, относящаяся к начальному периоду существования «Ариес», к сожалению, оказалась недолговечной. Сегодня, руководствуясь коммерческими соображениями, наряду со «свидетельскими картинами», к числу которых относится и «Сделка», разоблачающая механизм коррупции, фирма финансирует и фильмы, рассчитанные на легкий коммерческий успех.

«Конечно, такое положение означает, что мы в известной степени уступили свои позиции, — отметил Фернандо Айяла. — Но ведь финансовая поддержка, оказываемая нашей фирме государством, настолько незначительна, что мы, не обеспечив себе надежной прибыли, рискуем оказаться на грани банкротства. Мы можем лишь мечтать о такой системе, которая предлагает полное государственное обеспечение кинопроизводства, — она существует только в социалистических странах».



Режиссер Фернандо Айяла (Аргентина)

Боливия

Один фильм в три года — таков нынешний уровень кинопроизводства в Боливии. «Естественно, — заявил корреспондентам в Москве боливийский режиссер Паоло Агадзи, чей фильм «Мой приятель» был включен в конкурсную программу фестиваля, — что ситуация складывается не в пользу национального кинематографа демократической ориентации. В таких условиях крайне трудно вести борьбу с засилием американского кино, оккупировавшего экраны Боливии.

Тем не менее успех некоторых наших картин у боливийской аудитории нас радует и вдохновляет. Например, фильм «Мой приятель» собрал 500 тысяч зрителей; если учесть, что население страны — всего

6 миллионов человек, это рекордная цифра. Даже американские супербоевики остались далеко позади...

В чем, с нашей точки зрения, причина такого успеха? Наверное, прежде всего он вызван интересом боливийцев к национальной истории, к трагическим эпизодам которой наш кинематограф еще не обращался. Антинародная диктатура генерала Гарсиа Месы оставила кровавый след в народной памяти. И передовые деятели кино Боливии, среди которых мне хотелось бы назвать Хорхе Санхинеса, режиссера с мировым именем, не вправе обходить вниманием страницы печального прошлого.

По жанру наша картина — бытовая комедия. Но за курьезными порой событиями сюжета встают гнев и боль за судьбы простых боливийцев. Такой жанр, кстати, служил нам в период работы над фильмом своего рода маскировкой: в 1981 году, когда мы снимали фильм «Мой приятель», невозможно было методами художественной публицистики выражать свое несогласие с реакционными властями страны.

Сейчас, когда политическая обстановка у нас существенно изменилась к лучшему, первейшей задачей всех честных кинематографистов Боливии является объективное освещение фактов прошлого. Этому я намереваюсь посвятить свой будущий фильм, который задуман в жанре художественно-публицистической драмы открыто политического содержания.

Боливия — страна небольшая, но ее исторический опыт, как мне кажется, — заключил Агадзи, — представляет интерес для всего человечества. Хорошо, что Московский кинофестиваль открывает свои двери для нашей маленькой кинематографии, это вселяет в нас уверенность в том, что наши усилия по созданию прогрессивного национального кино не пропадут даром».

Режиссер Паоло Агадзи (Боливия)

Великобритания

Гостем XIII МКФ в Москве был английский режиссер Эдвард Беннетт, чей фильм «Белфаст, 1920» (высшая награда Западноберлинского фестиваля 1983 года) демонстрировался во внеконкурсной программе московского киносмотра.

Лента отсылает зрителя к событиям в Ирландии 20-х годов, когда в стране нарастала национально - освободительная борьба против власти Британской империи. ...Героиня фильма, Конни (Джули Ковингтон), дочь богатого судовладельца, живет в полном неведении относительно социально-политических конфликтов, сотрясающих Ирландию. Изоляция молодой женщины усугубляется тяжелой болезнью — параличом руки, наступившим в результате нервного потрясения после смерти любимого брата, погибшего в первую мировую войну. Окруженная врачами и слугами, целиком сосредоточенная на своем недуге, психически неуравновешенная, Конни, по замыслу Беннетта, — воплощение того микромира, который, казалось бы, в силу объективных обстоятельств не может иметь никакого контакта с кипучим миром политической борьбы.

Герметичность, стерильность существования Конни в аристократическом родительском доме, наглухо отгороженном от окружающей действительности, постоянно подчеркивается режиссером. Даже ее воспоминания о брате, материализованные фантазией постановщика и проносящиеся в болезненном сознании героини эпизоды войны, о которой она имеет лишь книжные представления, выглядят на экране как кадры третьеразрядного фильма на военную тему — с кровью цвета сурика и снегом из

пенопласта. Мир Конни — это абсолютно искусственный мир...

Но приходит время — и реальность заявляет о себе; ее «полномочным представителем» выступает перед Конни британский лейтенант Райдер (Иен Чарлсон) — человек, трагически осознающий неправоту дела, которое обязан выполнить по долгу службы, но не имеющий сил что-либо изменить. После одной из вечеринок в доме Конни для английских солдат, охраняющих дом, героиня приглашает Райдера в комнату брата, рассчитывая, что он поймет ее чувства. Однако Райдеру кажутся смехотворными тяжкие для Конни воспоминания о драматическом прошлом: настоящее не менее, если не более, ужасно. Потрясенная внезапной вспышкой гнева не сумевшего сдержаться Райдера, Конни бежит из дома — и тогда мы впервые видим ее на улице, вне спасительных стен особняка. В городе идет настоящая война: республиканцы ведут борьбу с британскими войсками; католики — с протестантами... Этот мир, яростный и жестокий, раздираемый непримиримыми противоречиями, впервые обращает Конни лицом к реальности.

Многозначительной и злободневной метафорой социального недуга, поразившего страну, выглядит заключительный эпизод фильма, когда Конни, окруженная врачами, судорожно вдыхает содержимое кислородной подушки...

Венгрия

На пресс-конференции венгерских кинематографистов руководитель делегации ВНР Иштван Сабо поделился своими соображениями о нынешнем состоянии венгерского кино.

«Далеко не случайно, — заметил Сабо, — на нынешнем Московском фестивале Венгрию представляет фильм режиссера-дебютанта Миклоша Сурди («Ночная репетиция». — *Ред.*). Дело в том, что за последние два года венгерский кинематограф заметно пополнился молодыми творческими кадрами, на которые мы возлагаем серьезные надежды. Среди недавних дебютантов можно назвать Тамаша Алмаши, Ласло Витези, Петера Готара, Дьёрдя Добраи, Андраша Елеша, Лойоша Колтаи, Яноша Ковачи, Марию Шоош, Белу Тарра, Петера Фабри, Пала Эрдёша. Шесть полнометражных дебютов и несколько короткометражных на протяжении двух лет — это для нашей кинематографии, имеющей скромные производственные возможности, чрезвычайно много. Мы всячески стараемся стимулировать приход молодежи на киностудии. Ведь молодому виду искусства всегда необходим приток свежих сил, с которыми приходят и новые идеи...

Многие из дебютантов, в их числе и Сурди, непосредственно опираются на художественный опыт предшествующих поколений режиссуры. В его почерке заметно типичное для молодых тяготение к так называемому «социографическому фильму», получившему широкое распространение в венгерском кинематографе в середине 60-х годов, занимающему и сегодня заметное место в нашем кино.

Внимание молодой режиссуры к современной проблематике, желание дебютантов исследовать проблемы, волнующие сегодняшнюю Венгрию, не сглаживая драматических противоречий, определяют первый пласт тематических пристрастий молодой венгерской кинорежиссуры.

Второй характерной чертой нового поколения кинематографистов я бы назвал его повышенный интерес к истории. Собственно говоря, желание трезво взглянуть на события дня сегодняшнего тоже в каком-то смысле есть стремление к историчности. Ведь фильмы, посвященные современности, за которую молодые авторы ощущают особую ответственность, есть история, творимая их собственными руками».

Завершая разговор с журналистами, Иштван Сабо рассказал о планах совместного советско-венгерского сотрудничества. В самом ближайшем будущем усилиями двух стран будет осуществлена постановка фильма о выдающемся венгерском композиторе Имре Кальмане. Сценарий фильма написан известным советским прозаиком и кинодраматургом Юрием Нагибиным. Режиссер-постановщик будущей ленты — Дьёрдь Палашти.

Вьетнам

«Мирные взрывы на реке Да» — так называется фильм вьетнамского режиссера-документалиста Нгуен Тхай Зыонга. Двухчастевая цветная лента рассказывает о строительстве ГЭС на реке, название которой в переводе с вьетнамского на русский означает «Черная».

На пресс-конференции делегации вьетнамских кинематографистов Нгуен Тхай Зыонг сказал, что сюжет картины подсказан жизнью современного Вьетнама, ставящей перед тружениками страны сложные задачи по укреплению экономики республики.

«Мы счастливы, — подчеркнул Нгуен Тхай Зыонг, — что военная тема, в недавнем прошлом преобладавшая во вьетнамском документальном кинематографе, сегодня вытесняется темой мирного, созидательного труда. Провинция, в которой ведется строительство ГЭС, носит название «Мир».

Своим огромным опытом по укреплению экономики страны, опытом, имеющим и теоретическую и практическую ценность, с нами делятся специалисты из социалистических стран. Кстати говоря, гидроэлектростанция, ставшая объектом наших наблюдений, строится с непосредственной помощью специалистов из СССР.

Название фильма выбрано нами не случайно. Вьетнамскому народу слишком хорошо знакомы «голоса войны» — выстрелы, оглушительный грохот бомбардировок.

Теперь вместо них мы слышим раскаты взрывов, смысл которых — не истребление, не уничтожение человека, а созидание, преумножение ценностей, создаваемых человеком».

Делегация кинематографистов Вьетнама у входа в Центральный фестивальный зал

ГДР

На киностудии ДЕФА ежегодно создается семнадцать полнометражных игровых фильмов. Главный редактор киностудии Рудольф Юршик, выступая на пресс-конференции кинематографистов ГДР, сказал, что картины, выпускаемые ДЕФА, условно можно сгруппировать по четырем тематическим направлениям.

Главное из них складывается из картин, посвященных современной жизни ГДР. Внимание авторов этих фильмов сосредоточено преимущественно на нравственных проблемах. В качестве примеров выступавший назвал «Беспокойство» Лотара Варнеке и «Поручительство на год» Германа Цшохе.

Другую тематическую группу составляют фильмы на историческую тему. К ним, с известными допущениями, можно отнести и работу Вернера Вальрота «Цилле и я», представлявшую ГДР в конкурсном показе XIII МКФ в Москве.

Чрезвычайно важным направлением была и остается для кинематографистов ГДР детская тематика. Юные зрители страны особенно тепло приняли появившиеся сравнительно недавно фильмы «Сабина Клейст, 7 лет» Хельмута Дзюбы и «Долгий путь в школу» Рольфа Лозански.

Наконец, четвертое тематическое направление — развлекательные фильмы.

На ДЕФА большое значение придают сотрудничеству с кинематографистами социалистических стран. Среди совместных постановок, осуществленных в творческом содружестве кинематографистами ГДР и Советского Союза, — «Юность Петра» Сергея Герасимова, «Две строчки мелким шрифтом» Виталия Мельникова, «Александр маленький» Владимира Фокина. Студия готовится к съемкам еще одного фильма совместно с советскими коллегами; это будет экранизация романа Александра Чаковского «Победа», которую осуществляет режиссер Евгений Матвеев. Кроме того, ДЕФА, по соглашению с киностудией «Мосфильм», будет оказывать творческие и производственные услуги киногруппе фильма «Битва за Москву», к съемкам которого приступил Юрий Озеров.

Дания

Разобраться в проблемах, которыми живет нынешнее подрастающее поколение, — такую задачу поставили перед собой кинематографисты Дании, создатели фильма «Заппа», участвовавшего в конкурсе полнометражных художественных фильмов Московского фестиваля. В последнее время в стране все чаще появляются ленты, которые условно можно объединить рубрикой «взрослым о детях». Советские зрители имели возможность познакомиться с некоторыми из них на Неделе датского кино, состоявшейся в апреле 1983 года. В программе Недели были показаны такие фильмы, как «Джонни Ларсен», «Посмотри на меня внимательно», «Ты видел Алису?», дающие представление о характере проблем, волнующих сегодня датскую молодежь.

Фильм «Заппа», несмотря на его злободневность, решен в стиле «ретро». «Почему временем действия фильма выбран 1961 год?» — этот вопрос был задан во время Московского фестиваля на пресс-конференции датских кинематографистов режиссеру фильма Билле Аугусту.

«Начало 60-х годов, — ответил Аугуст, — время для Дании примечательное. Это был период экономического бума: люди тогда сосредоточили свое внимание на материальных ценностях, позабыв, что существуют ценности куда более важные для человека — духовные. Жажда приобретательства не могла не сказаться на человеческих взаимоотношениях. Канули в прошлое искренность, доверчивость, доброта, на смену им пришла отчужденность. Люди замкнулись в узком кругу своих мещанских интересов. Разобщенность стала естественным состоянием, нормой общественной жизни. Процесс отчуждения коснулся не только людей, далеких друг от друга, но и близких, он проник в семью, в отношения детей и родителей.

Предоставленные сами себе, без отеческой ласки, дети очерствели, озлобились. Ведь не случайно в фильме именно Бьерн — мальчик из наиболее обеспеченной семьи — совершает отвратительный поступок, убивая чудо-рыбу Заппу, любимую рыбу из аквариума своего друга».

Обратившись к 60-м годам, продолжал режиссер, мы вернулись к истокам той проблемы, которая и по сей день актуальна для Дании, я имею в виду проблему так называемых трудных подростков. Для нас ясно, что главные причины детской жестокости коренятся в душевной глухоте взрослых. И мы адресовали свой фильм прежде всего взрослым, ибо именно они в первую очередь ответственны за судьбы своих детей...

Западный Берлин

Выступая на симпозиуме «За гуманизм, мир и дружбу между народами», западноберлинский критик Ульрих Грегор рассказал о работе международного форума молодого кино, являющегося составной частью кинофестиваля в Западном Берлине. Смысл деятельности этого форума, организованного в 1970 году, заключается в изучении экспериментальных тенденций в современном кино, проявляющихся в работах начинающих кинематографистов разных стран, творческие устремления которых носят поисковый характер и направлены к обогащению киноязыка.

Своей важной задачей форум считает также поддержку кинематографий развивающихся стран, изучение опыта «независимых» кинематографистов. Ульрих Грегор рассказал о попытках активистов форума выявлять среди пестрого многообразия западного кинорепертуара фильмы, которые безоговорочно можно назвать политическими. Форум тем самым пытается противостоять натиску коммерческого кино, которое подавляет духовное начало в человеке. В противовес захлестывающей буржуазный экран, разлагающей умы зрителей кинокоммерции, форум пропагандирует образцы кинематографа прогрессивного, гуманистического, одной из ведущих задач которого является борьба за мир.

«На Московском фестивале, — сказал Ульрих Грегор, — я видел немало фильмов, которые мне, как руководителю форума, непременно хотелось бы показать западноберлинскому зрителю.

Недавно в кинотеатре «Арсенал», в котором обычно проводятся мероприятия форума, с огромным успехом демонстрировалась обширная программа советских фильмов, включавшая такие ленты, как «Чайковский» Игоря Таланкина, «Древо желания» Тенгиза Абуладзе, «Пастораль» Отара Иоселиани, и другие фильмы».

Италия

Такое случается нечасто: на пресс-конференции киноделегации Италии на XIII МКФ в Москве присутствовали два известнейших итальянских кинематографиста, каждый из которых, завоевав популярность многочисленными актерскими работами, впоследствии обратился к режиссуре, — Альберто Сорди и Нино Манфреди. Беседа журналистов с итальянскими актерами постепенно превратилась в перекрестный диалог между ними, в ходе которого Сорди и Манфреди, обмениваясь репликами, порою подшучивая друг над другом, рассказали о своем творчестве и о некоторых проблемах итальянского кино.

После разговора о фильме Альберто Сорди «Я знаю, что ты знаешь, что я знаю», представлявшем Италию в конкурсном показе фестиваля, корреспонденты обратились с вопросами к Нино Манфреди, чей фильм «Обнаженная» демонстрировался в информационной программе.

Вопрос. Как вы объясните свой переход в режиссуру?

Манфреди. Мысленно я чувствовал себя режиссером на съемках почти всех картин, в которых я бывал занят, прежде чем попробовать снять самому. Согласитесь, после участия более чем в 160 фильмах обязательно накапливаешь определенное профессиональное умение, которое хочется когда-нибудь использовать.

Но, увы, отсутствие пауз между съемками в разных картинах долго мешало мне осуществить свои планы — исключением был лишь маленький короткометражный фильм-новелла «Приключения солдата», снятый мною в 1962 году и включенный в полнометражный фильм «Трудная любовь» в качестве самостоятельной новеллы. До следующего фильма («В награду за благодарность») пришлось ждать восемь лет, он был поставлен лишь в 1970 году. «Обнаженная» снята два года назад... И все-таки, несмотря на мое постоянное тяготение к режиссуре, я чувствую себя прежде всего актером.

Вопрос. Поражает многообразие сыгранных вами ролей. Вы в разных фильмах — и ловкач, и простак, и жертва, и злодей. Какая из многочисленных масок ближе других вам лично?

Манфреди. Итальянская исполнительская школа известна тем, что она учит актеров наблюдать за ритмами природы. Эти естественные ритмы абсолютно необходимо чувствовать. Я сам порой ощущаю, что в какой-то из моих ролей я следую ритмам жизни муравья, в другой раз мой герой чем-то напоминает кота, а порой роль уподобляется падающему листу... Такие взаимосвязи между актером и окружающим его миром сообщают его игре особую неповторимую органику, которой, кстати, обычно обладают дети.

И вот однажды Луиджи Коменчини сделал мне неожиданное предложение, начавши так: «Знаешь, мне кажется, что ты, пожалуй, единственный актер, не считая Сорди, который смог бы разговаривать с... поленом. Именно такого актера я сейчас и ищу». И мы начали работать: я получил роль, самую для меня драгоценную — отца Пиноккио в фильме «Приключения Пиноккио».

Дальнейшая беседа с журналистами протекала таким образом, что на один и тот же вопрос отвечали по очереди Нино Манфреди и Альберто Сорди.

Вопрос. Как вы оцениваете деятельность молодых постановщиков, заявивших о себе в итальянском кино за последнее время?

Манфреди. Таланты для любого искусства — драгоценность, но эту драгоценность не купишь ни в одном магазине. Таланты в нашем кино есть и сейчас, хотя мне кажется, что многие из молодых режиссеров, найдя свой стиль, както очень быстро исчерпывают себя: им не хватает ни силы воли, ни терпения, чтобы развивать свои способности. Наше поколение, думается, было более крепким.

Сорди. Да, таланты сейчас действительно есть, есть и свежие творческие идеи, которые, надеюсь, не иссякнут в скором времени. Многие из новичков-кинематографистов уже завоевали успех и популярность. Но мне кажется, что об истинном успехе говорить нужно не сейчас, а, скажем, лет через тридцать. Хочется пожелать молодым режиссерам и через три десятилетия держаться на достигнутом уровне, а себе — увидеть их фильмы через тридцать лет...

Вопрос. Несмотря на ваш огромный профессиональный опыт, осталась ли у вас какая-нибудь неосуществленная мечта?

Манфреди. Сорди здесь позволил себе помечтать о будущем. Так вот, я мечтаю лишь о том, чтобы через эти самые тридцать лет остаться в строю и играть роли, которые позволят мне говорить о жизни современного общества, о проблемах, волнующих Италию.

Сорди. Неосуществленная мечта?.. Манфреди здесь рассказывал о том, как ему пришлось разговаривать с куском дерева... А мне, целую жизнь проведшему в бесконечных разговорах с женщинами, хочется пожелать себе, чтобы и через тридцать лет мне удалось поговорить если не с женщиной, то хотя бы с поленом...

Вопрос. В какой степени плодотворны на сегодняшний день традиции неореализма? Какое влияние они оказывают на современное итальянское кино?

Манфреди. Вопрос трудный, и готового ответа на него у меня нет. Одно лишь могу сказать: неореализм был самым великим и самым трудным периодом в истории итальянской культуры XX века. Это было время больших социальных бурь. А большое время рождает и большие вещи в искусстве. Возрождение охватило не только кинемато-

граф, но итальянскую культуру в целом. Разве можно сравнить это славное время с тем тяжелейшим кризисом, который переживает сегодня итальянское искусство?

Сорди. Неореализм — основа основ моего творчества. И он непосредственно питает мое творчество тогда, когда фильм впрямую касается социальных проблем. Как и в лучших неореалистических фильмах, в картинах, снятых мною, всегда звучит нота надежды на то, что выход из общественного кризиса, переживаемого Италией, о котором говорил Манфреди, все-таки существует.

Оптимистом меня сделал жанр любимой мною комедии. С улыбкой, которую я хочу подарить зрителю, пришедшему на мой фильм, гораздо легче справиться с любыми трудностями...

«Велосипедист», режиссер Лисандро Дуке Наранхо (Колумбия)

Колумбия

На встрече с журналистами, аккредитованными на XIII МКФ в Москве, кинематограф Колумбии представляли режиссеры Лисандро Дуке Наранхо и Луис Альфредо Санчес. Первая профессия Лисандро Дуке Наранхо, чей фильм «Велосипедист» участвовал в основном конкурсе фестиваля, — ученый-антрополог. Эта специальность, по словам Наранхо, имеет много общего с режиссерской. Ведь объект исследования в обоих случаях один и тот же — человек. Фильм «Велосипедист», сказал далее Дуке Наранхо, явился итогом моих многолетних размышлений о человеке. Его герои — современные молодые колумбийцы, выходцы из низших социальных слоев, мечтают однажды прорваться к своему истинному призванию. Но жестокие законы жизни препятствуют осуществлению их мечты.

Луис Альфредо Санчес — автор фильма «Святая дева и фотограф», который демонстрировался во внеконкурсной программе фестиваля. «В Москве я себя чувствую как дома, — заявил режиссер, — и это неудивительно. Ведь кинообразование я получил во ВГИКе, а самым важнейшим уроком режиссуры на всю жизнь для меня стала творческая практика на «Мосфильме» в киногруппе Сергея Юткевича, который тогда работал над фильмом «Сюжет для небольшого рассказа». Конечно же, огромной школой для меня явилось знакомство с непревзойденными шедеврами советского киноискусства — фильмами Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко».

Говоря о сегодняшнем состоянии колумбийского кино, Луис Альфредо Санчес подчеркнул, что кинематография Колумбии переживает сейчас довольно сложный период. «Еще четыре года назад, — отметил в своем выступлении Альфредо Санчес, — колумбийского кинематографа как некоего цельного явления практически не существовало.

В 1979 году по инициативе группы кинематографистов в нашей стране была создана государственная организация, предоставляющая кредиты на съемку фильмов. Однако общее состояние колумбийской кинематографии крайне нестабильно, поскольку государство не полностью контролирует распределение средств, ассигнованных на кинопроизводство. Мы, — продолжал Альфредо Санчес, — снимаем сейчас четыре-пять полнометражных фильмов в год, но постановка каждого из них дается нам очень нелегко.

Ключевой проблемой остается проблема проката. Ведь в Колумбии прокатные фирмы слишком тесно связаны с американскими киномонополиями, которые не заинтересованы в развитии нашего национального кинематографа. К сожалению, наши фильмы еще не достигли такого художественного уровня, который позволил бы им надежно конкурировать с зарубежной продукцией. Мы постоянно чувствуем ответственность за будущее колумбийского кинематографа, за его количественный, а главное, качественный рост».

Куба

Фильм «Роза ветров» (режиссер Патрисио Гусман), представлявший кино Кубы в конкурсе игровых лент XIII МКФ в Москве, создан усилиями трех кинематографий. Кроме ИКАИК (Куба) в создании картины принимали участие фирмы «Парансо фильм» (Испания) и «Университет де лос Андес» (Венесуэла).

«В последнее время творческие и производственные связи между кинематографией Кубы и киноорганизациями ряда стран Латинской Америки и Европы значительно укрепились, — сообщил журналистам начальник управления производством ИКАИКа Норберто Эстрабао. — От тридцати до сорока процентов всего кинопроизводства Кубы составляют совместные постановки... Мы активно сотрудничаем с кинематографиями Никарагуа, Венесуэлы, Эквадора, Мексики, а также Испании. Большую материальную и техническую помощь мы оказываем деятелям чилийского кино, находящимся в изгнании, вместе со всем прогрессивным человечеством поддерживая патриотов Чили в борьбе против Пиночета.

Результатом братского сотрудничества явился и фильм-притча «Роза ветров», сюжет которого в отвлеченно-мифологической форме выражает идею несокрушимости духа чилийского народа, отстаивающего идеалы свободы и национальной независимости».

Новая Зеландия

«Возмездие» — так называется фильм режиссера Джефа Мерфи, посвященный борьбе коренных жителей Новой Зеландии за независимость в конце XIX века.

Выступая на пресс-конференции, Джеф Мерфи сказал: «Повышенное внимание к судьбам национальных меньшинств се-

«Возмездие», режиссер Джеф Мерфи (Новая Зеландия)

годня представляет собой заметную тенденцию в кино многих стран. Что касается Новой Зеландии, то здесь в последние годы мы наблюдаем рост национального самосознания маори (коренное население новозеландских островов. — *Ред.*), в стране ширится интерес к культуре этой самобытнейшей нации, к ее языку.

Не случайно жанром своего фильма я избрал вестерн. Во-первых, форма вестерна соответствует характеру тех драматически напряженных событий, которые происходили на нашей земле в период борьбы аборигенов с завоевателями. Во-вторых, этот жанр является выигрышным в зрелищном отношении. Новозеландского зрителя в течение долгого времени приучали к американским фильмам, а вестерны — один из самых распространенных жанров в кино США. Американизация вкусов киноаудитории — процесс, безусловно, негативный. Но все-таки среди вестернов попадаются и такие, которые отмечены благородным пафосом и высоким профессионализмом. Ну, скажем, известные картины Джона Форда или Фреда Циннемана.

Наш фильм пользовался в стране большим успехом, заняв одно из первых мест по кассовым сборам. Я объясняю этот факт тем, что едва ли не впервые коренные жители Новой Зеландии увидели себя на экране подлинными героями.

А это, согласитесь, важно для упрочения национального самосознания»

Тунис

Рашид Фершью, директор Международного кинофестиваля в Карфагене, сообщил журналистам, присутствовавшим на пресс-конференции делегации кинематографистов Туниса, что в стране начиная с 1960 года было создано примерно сто короткометражных и около двадцати полнометражных игровых фильмов. Основной проблемой для тунисских кинематографистов была и остается проблема экономического обеспечения фильмопроизводства и проката. Начиная с 1980 года государство оказывает частичную финансовую поддержку национальной кинематографии, помогая и в распространении фильмов. В Тунисе картины местного производства демонстрируются в частных кинотеатрах (их — около ста), в домах культуры (их вдвое больше). К сожалению, при этом тунисские ленты не всегда окупаются, поэтому на сегодняшний день одной из существенных проблем остается экспорт фильмов.

Популяризации фильмов, снимаемых в Тунисе, помогает Международный фестиваль в Карфагене, один из самых представительных кинофорумов, собирающий кинематографистов арабских и африканских стран; фестиваль существует уже восемнадцать лет и проходит раз в два года, его популярность, его авторитет в мировых кинематографических кругах стоят высоко.

Рашид Фершью, директор МКФ в Карфагене (Тунис)

Финляндия

Заместитель председателя правления Кинофонда Финляндии Элина Катайнен и заведующая производством Кинофонда Айно Кукконен рассказали на пресс-конференции финских кинематографистов о существующей в стране системе кинопроизводства.

Ежегодно в Финляндии производится восемь-десять полнометражных художественных фильмов — весьма значительный показатель для страны с населением около пяти миллионов человек. Постановка этих фильмов частично финансируется Кинофондом, который, в свою очередь, получает средства из государственного бюджета. Специальная комиссия отбирает среди режиссеров наиболее способ-

ных — с расчетом, что их картины смогут привлечь внимание финской аудитории. Вклад Кинофонда в кинопроизводство составляет лишь 50 процентов сметы, остальное должен изыскивать сам режиссер; порой случается так, что он, спустя год или более после завершения работы над фильмом, еще выплачивает долги, накопившиеся во время создания картины...

Выпускник Всесоюзного государственного института кинематографии в Москве Яакко Пюхаля затратил около двух лет на поиски средств для съемок фильма «Йон», представлявшего кинематографию Финляндии в конкурсе XIII МКФ в Москве. К счастью, картина оправдала надежды Кинофонда. Молодому режиссеру удалось достоверно рассказать с экрана о нелегкой жизни своего современника — финского юноши, который, не сумев найти работу в родном городе, покидает его и отправляется в безрадостное путешествие по северу страны, а затем эмигрирует в Норвегию, где подрабатывает на рыбных промыслах. Жизненные невзгоды ожесточают Йона — и в попытке самоутвердиться он выбирает путь насилия, бесперспективный и губительный для человеческой личности.

Кинозрители Финляндии с интересом приняли режиссерский дебют Пюхаля, а исполнитель роли Йона, популярный в стране актер Кари Вяянянен получил за участие в фильме главный приз финских кинокритиков.

Кари Вяянянен в фильме «Йон», режиссер Яакко Пюхаля (Финляндия)

Франция

Во внеконкурсной программе фестиваля демонстрировались два фильма, в титрах которых зрители увидели знакомую фамилию — Делон. Это — «Неукротимый», режиссером которого является Ален Делон, сам сыгравший здесь главную роль, и «Они называют это несчастным случаем» — постановку картины осуществила Натали Делон.

Ален Делон, как известно, не только актер, но и продюсер, который еще в 1964 году создал кинокомпанию «Дельбо» для постановки фильма «Несдавшийся». Эта компания была преобразована в 1968 году в фирму «Адель-продюксьон». Став продюсером, Делон расширил свое участие в создании картин: сначала он стал выступать в качестве соавтора сценариев (в частности, фильма «Внимание, смотрят дети»), а вскоре снял свою первую картину как режиссер. Дебют состоялся в 1981 году, картина называлась «За шкуру полицейского». Спустя год Делон сделал теперь уже известный зрителям фестиваля фильм «Неукротимый».

Одаренный актер с давно сложившейся высокой репутацией, Делон, увы, отнюдь не столь ярко проявил себя в режиссуре: поставленные им до сих пор фильмы довольно традиционны по стилю, а действуют в них чаще всего уголовники и полицейские. «Неукротимый» не составляет в этом смысле исключения. По-видимому, понимая, что как постановщик он не реализует целиком творческие возможности, Делон недавно дал согласие сниматься в картине западногерманского режиссера Фолькера Шлёндорфа «Любовь Свана» (по роману Марселя Пруста из цикла «В поисках утраченного времени»). Роль барона Шарлюса в фильме Шлёндорфа невелика, но очень выигрышна. Она может стать еще одной интересной актерской работой Алена Делона.

Теперь несколько слов о Натали Делон. Она встретилась с Делоном в 1966 году, и звали ее тогда Натали Франсин; ей было 25 лет. Став женой Делона, Натали взяла его фамилию. Вскоре она дебютировала в кино как актриса, снявшись в 1967 году вместе с мужем в картине Жан-Пьера Мельвиля «Самурай». Делон играл там главного героя — наемного убийцу; Натали досталась небольшая роль его

возлюбленной. Актриса продолжала сниматься в кино и дальше, но уже без Алена Делона. Правда, фильмы с ее участием («Особый урок», «Две сестры», «Монах», «Синяя борода») не стали событиями. В 1976 году Натали Делон неожиданно выступила режиссером-постановщиком картины «Верная женщина», в которой сыграла главную роль. Пресса обошла ее дебют молчанием.

Свой второй фильм «Они называют это несчастным случаем» Натали Делон сняла в 1982 году по собственному сценарию; она же — исполнительница центральной роли. Натали играет женщину, сын которой погиб на операционном столе в частной клинике из-за преступной оплошности врачей. Среди них есть и друзья бывшего мужа героини, который заведует этим лечебным заведением. Естественно, медики всячески стараются замять скандал, а мать, в свою очередь, отомстить им, предать гласности преступление. После любопытной экспозиции фильм внезапно меняет свою стилистику и все больше и больше начинает походить на «триллер». Жюли, так зовут героиню, убивает бывшего мужа, отца ребенка, но погибает и сама от пули полицейского... Не исключено, что в этой картине Натали Делон хотела совместить критику буржуазных нравов с определенной долей развлекательности. Если второй своей цели она отчасти достигла, то первая, к сожалению, так и осталась на уровне нереализованных намерений.

ФРГ

«Хотя, на мой взгляд, никакое искусство, в том числе и кинематограф, не в состоянии изменить мир коренным образом, но все же любые попытки расширить контакты между представителями разных кинематографических культур благородны и заслуживают всяческой поддержки», — заявила на пресс-конференции западногерманских кинематографистов директор Мангеймского фестиваля Геновева Фей Вайян.

«Постоянными участниками фестиваля в Мангейме являются советские кинематографисты. Я лично делаю все возможное, — продолжала Фей Вайян, — чтобы ознакомить западногерманскую публику с достижениями советского кинематографа. Начиная с 1966 года в стране было проведено несколько ретроспектив ваших режиссеров, сейчас я обдумываю план такой ретроспективной программы, которая охватывала бы малознакомый кинозрителю ФРГ период развития кино СССР в 30-е годы. Но все же главной задачей для нас, — сказала далее Фей Вайян, — остается поиск молодых талантов. Горжусь, что мне удалось открыть для западногерманских зрителей такие фильмы, как «Зной» Ларисы Шепитько, «Позови меня в даль светлую» Станислава Любшина и Германа Лаврова, «Поворот» Вадима Абдрашитова, «Грузинская хроника XIX века» Александра Рехвиашвили, «Влюблен по собственному желанию» Сергея Микаэляна».

«Кинематографисты ФРГ заинтересованы в расширении культурных связей между двумя нашими странами на всех уровнях, — продолжила беседу с журналистами Габриэла Ропер, исполнительный директор фирмы «Экспорт-Унион». — Недавно во Франкфурте-на-Майне с большим успехом прошла Неделя, посвященная кинематографу советских национальных республик. В свою очередь, и мы постараемся приложить усилия к тому, чтобы советские зрители смогли составить объективное представление о сегодняшнем состоянии кинематографа ФРГ по Неделе западногерманских фильмов в СССР, проект которой сейчас разрабатывается».

ЧССР

Кроме конкурсного чехословацкого фильма «...На асфальте коней пасла», зрители XIII МКФ в Москве имели возможность увидеть на внеконкурсных и информационных просмотрах картины, представляющие разные тематические направления современной кинематографии ЧССР. В том числе фильм Юлиуша Матулы «Последний поезд», снятый по книге известного чешского писателя Карела Мисаржа «Периферия», посвященной жизни молодежи; ленту «С тобой меня

радует мир»,— комедию режиссера Марии Поледняковой, пришедшей в художественный кинематограф с телевидения; два фильма для юных зрителей — «Соль дороже золота» Мартина Голлого и спортивную комедию Йозефа Пинкавы «Маленький большой хоккеист».

Генеральный директор «Чехословацкого фильма» Иржи Пурш, выступивший перед журналистами, сообщил, что ежегодно кинопромышленность ЧССР производит более сорока полнометражных художественных фильмов. В 1982 году на киностудии «Баррандов» было создано двадцать девять игровых картин, на Братиславской киностудии — одиннадцать, на киностудии «Готвальдов» — четыре, не считая большого количества короткометражных фильмов — документальных, научно-популярных, учебных и мультипликационных.

Перед чехословацкой кинематсграфией стоит сегодня ответственная задача достойно встретить 40-ю годовщину освобождения Чехословакии от немецко-фашистских захватчиков. К этому юбилею будет приурочен выпуск фильма «Битва за Москву», в создании которого участвуют и кинематографисты ЧССР.

Среди других постановок, осуществляемых в настоящее время совместно с СССР, Иржи Пурш назвал картину Сергея Герасимова «Лев Толстой».

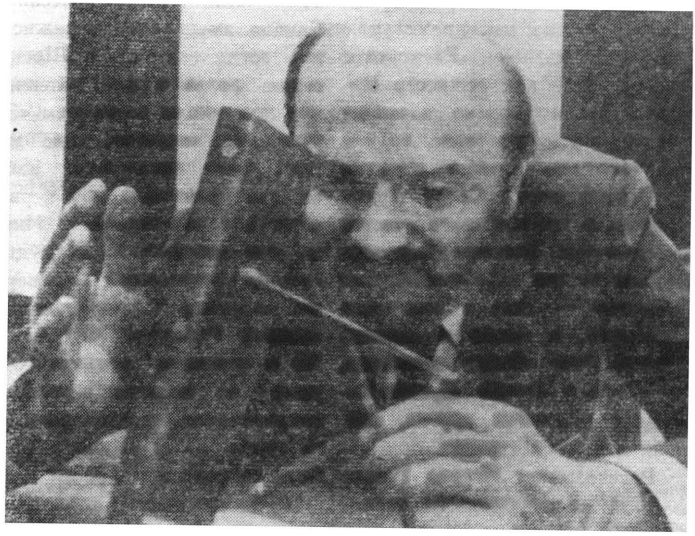
Швейцария

Швейцария, страна, занимающая одно из первых мест в мире по уровню доходов на душу населения, не располагает достаточным количеством средств для развития национальной кинематографии. На нужды отечественного кино из государственного бюджета выделяется всего 5 миллионов швейцарских франков (приблизительно 2 миллиона рублей). Естественно, что при таких скромных ассигнованиях съемка фильмов становится по преимуществу делом энтузиастов.

В стране нет и государственной киностудии. Экраны Швейцарии заполонили зарубежные картины: семьдесят процентов репертуара составляют ленты, импортируемые из США, ФРГ, Франции, Италии. На долю швейцарских фильмов (большинство из них — копродукция с участием названных выше стран) приходится лишь шесть процентов проката. Без особых преувеличений Швейцарию можно назвать кинематографической колонией...

Не имея возможности работать на родине, некоторые кинематографисты покидают Швейцарию. Так, режиссер Алан Таннер (чьи фильмы «По-середине мира», «Йонас, которому в 2000 году будет 25 лет» и другие известны советским зрителям по программам недель швейцарского кино и московских международных кинофестивалей) эмигрировал в Португалию.

Все эти данные, свидетельствующие о бедственном положении швейцарского кинематогра-



«Без корней», режиссер Вилли Херманн (Швейцария)

фа, сообщили журналистам руководитель Национального киноцентра Швейцарии Криста Сареди, критик Ханс Айхенлауб, режиссер телевидения Кристиан Зеендер; в пресс-конференции принимал участие и Вилли Херманн, режиссер швейцарского конкурсного фильма на XIII МКФ в Москве — «Без корней», убедительно показывающего разрушительное влияние буржуазного образа жизни на человеческую личность.

Швеция

В дни XIII МКФ в Москве корреспондент «ИК» встретился с гостьей фестиваля популярной шведской актрисой Ингрид Тулин. Во внеконкурсной программе киносмотра был показан фильм, которым Тулин дебютировала как драматург и постановщик, — «Расколотое небо». Если как режиссер Ингрид Тулин только начинает завоевывать признание, то как актриса она хорошо известна во всем мире. Славу Тулин принесло прежде всего участие в фильмах Ингмара Бергмана (один из них — «Земляничная поляна» — был в советском прокате), а также в картине Алена Рене «Война окончена», в «Гибели богов» Лукино Висконти и многих других, снятых в разных странах.

Рассказывает Ингрид Тулин:

«Свою артистическую карьеру я начала как танцовщица в хореографическом ансамбле. Но выступала я там совсем недолго, пока не поняла, что для овладения артистической профессией требуется серьезная учеба. В течение трех лет я обучалась актерскому мастерству: сначала — в Школе драматического искусства Королевского театра в Стокгольме, затем — в частной театральной школе. К этому же времени относится и мой дебют на сцене — в школе меня заметил режиссер из «Стуратеатр» и пригласил туда работать на восемь месяцев. Однако учеба на этом не закончилась — позднее я уехала в Париж обучаться пантомиме у знаменитого Марселя Марсо.

В годы учебы у меня была возможность отдыхать летом, но воспользоваться ею, как правило, не удавалось, поскольку именно летом снимается большинство шведских фильмов. Мои первые роли в кино были эпизодическими. Группа американских режиссеров тогда снимала в Швеции серию фильмов для телевидения под общим названием «Зарубежная интрига», где мне тоже была предложена работа; так произошла моя первая встреча с телевидением. Иногда мне доводилось сотрудничать с интересными партнерами, например с американским актером Робертом Митчеллом. Но в основном все эти годы ушли на освоение ремесла, накапливание профессионального опыта — серьезные роли были впереди...

По-настоящему я начала работать в кино только после того, как Ингмар Бергман предложил мне сниматься у него. Правда, на первое предложение мне пришлось ответить отказом из-за занятости в театре; лишь спустя год мне посчастливилось впервые участвовать в его картине — это была «Земляничная поляна». В дальнейшем в течение долгого времени мы уже не расставались; каждое лето Бергман успевал снять новый фильм, а иногда даже два.

Ингрид Тулин

«Земляничная поляна» особенно запомнилась мне, потому что на этом фильме встретились три поколения шведских кинематографистов. Найто Вистранд, игравшая роль матери главного героя, Исака Борга,

свою творческую деятельность начала еще в 10-е годы; исполнитель роли Борга Виктор Шёстром известен как выдающийся режиссер, один из родоначальников шведского кино; наконец, поколение молодых, к которому в ту пору принадлежали Бергман, Гуннар Бьёрнстранд, Биби Андерссон и я.

Это было действительно, начало, после которого последовало много предложений, встреч с режиссерами разных темпераментов, разных художественных пристрастий, разной степени одаренности. Часто вспоминаю Висконти, художника на первый взгляд являющего собой полную противоположность Бергману. Висконти — типичный представитель романской, а Бергман — скандинавской культуры. Но у этих режиссеров было и немало общего. Например, любовь к опере. Думаю, их объединяло и еще одно качество, присущее истинным мастерам, — уважение к классике, ее глубокое понимание.

Имея за плечами тридцатилетний опыт артистической работы, в последнее время я все чаще и чаще отказываюсь от предложений сниматься, предпочитая целиком посвятить себя профессиям драматурга и режиссера. Меня, если говорить о ближайших планах, увлекает проблема «Человек и космос». Речь идет не о техническом освоении космоса человеком, а об осознании себя частью Вселенной. Я глубоко убеждена в том, что мир изначально разумен и гармоничен — достаточно лишь каждому человеку осознавать свою ответственность за общение с этим миром. Духовное невежество, разрушительный инстинкт — тяжкие человеческие пороки, они могут привести к опасным последствиям. Цель моего искусства я вижу в том, чтобы поселить в человеке уверенность в необходимости нравственного совершенствования на благо миру, в котором он живет. Это требование по-своему приложимо и к любой творческой профессии — актерской, режиссерской... Имея способности и желание реализовать их с максимальной пользой для искусства, надо совершенствоваться изо дня в день, ежечасно, ежеминутно».

Япония

На пресс-конференции японских кинематографистов кинокритик Юкити Синада сообщил присутствующим, что в 1982 году кинотеатры Японии посетили 156 миллионов зрителей. Если сравнить этот показатель с соответствующей цифрой посещаемости в 1958 году (1200 миллионов!), становится ясно, насколько глубок кризис, охвативший японскую кинопромышленность. В последнее время активные, но не всегда успешные попытки изменить ситуацию предпринимают «независимые» компании, привлекая для постановки фильмов молодых режиссеров, подающих серьезные надежды...

В ответ на вопрос журналистов о прокате советских картин в Японии Юкити Синада ответил, что в целом число советских фильмов, демонстрирующихся в стране, невелико. Об этом нельзя не говорить без сожаления, заметил японский кинокритик, ведь каждая встреча японцев с советским кино приносит большую радость.

Не так давно в стране с большим успехом демонстрировались четыре фильма Никиты Михалкова. Важным событием в культурной жизни Японии стал недавний фестиваль, в программу которого вошли фильмы, созданные на национальных киностудиях Советского Союза. Мы впервые узнали, что в СССР каждая республика имеет свой кинематограф мирового уровня, и были просто потрясены этим фактом, заявил Синада.

Знакомство японских зрителей с советским киноискусством, сказал далее Синада, будет продолжено. Если раньше нас в основном интересовали фильмы-экранизации русской классики, то теперь у нас появилась потребность познакомиться со всеми тематическими направлениями советского кино, особенно с фильмами, посвященными современности.

Фестивальный фоторепортаж готовили: А. Бразников, И. Гневашев, Н. Гнисюк, А. Косинец, Г. Макарычев, А. Маршани, В. Полунин, С. Пожарский, Ю. Федоров, В. Ярославцев.

Фильмография

Фильмы, показанные в конкурсных и информационных программах на XIII Московском международном кинофестивале

Художественные фильмы

«Зима наших надежд» (Австралия).
Автор сценария и режиссер Джон Дуиган.
Роли исполняют: Джуди Дэвис, Брайан Браун, Кэти Даунс.

«Гравий» (Австрия).
Автор сценария Надя Зеелих. Режиссер Лукас Степаник.
Роли исполняют: Бригитта Фурглер, Йорг Гиллнер, Доминик Граф.

«Стальная жатва» (Алжир).
Автор сценария Мурад Буребун. Режиссер Гути Бендедуш.
Роли исполняют: Хассан Эль Хассани, Зохра Файза, Зекал Ларби.

«Нелизита» (Ангола).
Автор сценария и режиссер Руи Дуарте де Карвальо.
Роли исполняют: Антонио Тийтенда, Франсиско Мунниеле, Тийапинга Примейра.

«Сделка» (Аргентина).
Авторы сценария Роберто Косса, Карло - Сомильяна. Режиссер Фернандо Айяла.
Роли исполняют: Федерико Луппи, Хайди Падилья, Родольфо Ранни.

«Жаркое лето в Кабуле» (Афганистан — СССР) — инф.
Авторы сценария Вадим Трунин, Асадулла Хабиб. Режиссеры Али Хамраев, Вали Латифи.
Роли исполняют: Олег Жаков, Николай Олялин, Гуля Ташбаева, Матлюба Алимова, Кадыр Фарах.

«Столкновение» (Бангладеш) — инф.
Автор сценария и режиссер Аламгир Кабир.
Роли исполняют: Джойясри Кабир, Булбул Ахмед, Ахмед Шариф.

«Зима, 1960» (Бельгия).
Авторы сценария Жан-Луи Комолли, Жан Луве, Мишель Тьерри, Кристиан Пиро. Режиссер Мишель Тьерри
Роли исполняют: Франсуаза Бетт, Филип Леотар, Поль Лука.

«Равновесие» (Болгария).
Автор сценария Станислав Стратиев. Режиссер Людмил Кирков.
Роли исполняют: Георгий Георгиев-Гец, Павел Поппандов, Пламена Гетова, Константин Коцев, Екатерина Евро.

«Мой приятель» (Боливия).
Авторы сценария Оскар Сориа, Паоло Агадзи, Ракель Ромеро. Режиссер Паоло Агадзи.
Роли исполняют. Давид Санталья, Херардо Суарес.

«Сержант Жетулио» (Бразилия).
Авторы сценария Эрмано Пенна, Флавио Порто. Режиссер Эрмано Пенна.
Роли исполняют: Лима Дуарте, Орландо Виейра, Инес Масьела.

«Ганди» (Великобритания — Индия) — инф.
Автор сценария Джон Брайли. Режиссер Ричард Аттенборо.
Роли исполняют: Бен Кингсли, Кэндис Берген. Эдвард Фокс, Джон Гилгуд, Тревор Говард, Джон Миллс, Мартин Шин.

«Фрэнсис» (Великобритания).
Авторы сценария Эрик Бергрен, Кристофер Девор, Николас Казан. Режиссер Грэм Клиффорд.
Роли исполняют: Джессика Ланж, Сэм Шепард, Ким Стэнли.

«Ночная репетиция» (Венгрия).
Авторы сценария Миклош Сурди, Петер Эндре Варкони, Иштван Веребеш. Режиссер Миклош Сурди.
Роли исполняют: Шандор Сакачи, Доротья Удварош, Дьёрдь Линка.

«Эмигрант» (Верхняя Вольта) — инф.
Автор сценария и режиссер Колло Сану.
Роли исполняют: Била Уэдраого, Мари-Клер Коэф, Жюль Тассембедо.

«В краю песков и ветров» (Вьетнам).
Автор сценария и режиссер Гуи Тхань.
Роли исполняют: Чан Винь, Хыонг Суан, Ви Кыонг.

«Цилле и я» (ГДР).
Автор сценария Дитер Вардецки. Режиссер Вернер В. Вальрот.
Роли исполняют: Курт Нольце, Даниэлла Хоффман, Томас Цилер.

«Песня возвращения» (Греция).
Авторы сценария Танассис Валтинос, Янис Какулидис, Янис Смарагдис. Режиссер Янис Смарагдис.
Роли исполняют: Статис Джалелис, Катя Дандулаки, Вангелис Казан.

«Заппа» (Дания).
Авторы сценария Билле Аугуст, Бьярне Ройтер. Режиссер Билле Аугуст.
Роли исполняют: Адам Тёнсберг, Мортен Хофф, Петер Райххардт.

«Уличный игрок» (Египет).
Автор сценария Бешир Эль Дек. Режиссер Мохамед Хан.
Роли исполняют: Адель Имам, Фардуз Абдель Хамид.

«Дом в парке» (Западный Берлин) — инф.
Авторы сценария Йохан Брунов, Регина Хойзер, Ариберт Вайс. Режиссер Ариберт Вайс.
Роли исполняют: Вилфрид Лабмайер, Ульрих Пляйтген.

«Седьмой» (Индия).
Автор сценария и режиссер К. Харихаран.
Роли исполняют: Рагуваран, Ратна, Сатьяджит, Рупа Чавда.

«Большой вопрос» (Ирак).
Авторы сценария Латиф Джорефани, Мохамед Шукри Джамиль, Рамадан Гате, Роджер Смит. Режиссер Мохамед Шукри Джамиль.
Роли исполняют: Оливер Рид, Гази аль Тикрити, Джеймс Болам.

«Изгнанники» (Ирландия) — инф.
Автор сценария и режиссер Роберт Винни-Симмондс.
Роли исполняют: Мэри Райан, Мик Лалли, Сирил Кьюсак.

«Демоны в саду» (Испания).
Авторы сценария Мануэль Гутьеррес Арагон, Луис Мехино. Режиссер Мануэль Гутьеррес Арагон.
Роли исполняют: Анхела Молина, Анна Белен, Энкарна Пасо, Альваро Санчес-Прието, Эусебио Лазаро, Иманол Ариас.

«Обнаженная» (Италия) — инф.
Авторы сценария Адже, Руджеро Маккари, Нино Манфреди, Фурио Скарпелли. Режиссер Нино Манфреди.
Роли исполняют: Нино Манфреди, Элеонора Джорджи, Жорж Вильсон.

«Я знаю, что ты знаешь, что я знаю» (Италия).
Авторы сценария Альберто Сорди, Родольфо Сонего. Режиссер Альберто Сорди.
Роли исполняют: Альберто Сорди, Моника Витти, Изабелла Де Бернарди.

«Счастье по случаю» (Канада).
Авторы сценария Мари-Жозе Раймон, Клод Фурнье. Режиссер Клод Фурнье.
Роли исполняют: Мирей Дейглюн, Мэрилин Лайтстоун, Мишель Форже, Пьер Шаньон.

«Улица Заходящего солнца» (КНР).
Автор сценария Су Шуян. Режиссер Ван Хаовей.
Роли исполняют: Ши Чжицян, Чжан Гоминь, Сун Сяоин.

«Велосипедист» (Колумбия).
Автор сценария и режиссер Лисандро Дуке Наранхо.
Роли исполняют: Эдуардо Гаскон, Архейро Кастибланко, Карлос Парада, Хина Моретт.

«Роза ветров» (Куба — Испания — Венесуэла).
Авторы сценария Патрисио Гусман, Глория Ласо, Хорхе Диас. Режиссер Патрисио Гусман.
Роли исполняют: Патхи Андион, Хосе Антонио Родригес, Нельсон Вильягра.

«Взрыв» (Ливан) — инф.
Автор сценария и режиссер Рафик Хаджар.
Роли исполняют: Абдул Маджид Магзуб, Мадлен Таббар аль-Хури, Ахмед аль-Зейн.

«Амок!» (Марокко).
Авторы сценария Мишель Константен, Франсуа Рабати, Сухейль Бен Барка. Режиссер Сухейль Бен Барка.
Роли исполняют: Роберт Лиенсол, Дута Сек, Ричард Харрисон.

«Смерть повстанца» (Мексика).
Автор сценария Хавьер Роблес. Режиссер Франсиско Герреро.
Роли исполняют: Хуан Валентин, Макария, Эрнесто Гомес Крус.

«Пять пальцев одной руки» (Монголия).
Автор сценария И. Нямгаваа. Режиссеры И. Нямгаваа, Б. Балжинням.
Роли исполняют: Ю. Оюунцэцэг, Л. Лхасурэн, Н. Батамгалан, М. Батхишиг.

«Задыхаясь» (Нидерланды).
Автор сценария и режиссер Мади Сакс.
Роли исполняют: Моник ван де Вен, Линда ван Дийк, Питер Гроньер.

«Альсино и Кондор» (Никарагуа, при участии Мексики, Коста-Рики, Кубы).
Авторы сценария Мигель Литтин, Исидора Агирре, Томас Перес Туррент. Режиссер Мигель Литтин.
Роли исполняют:, Дин Стокуэлл, Алан Эскивель, Кармен Бунстер, Марта Лорена Перес.

«Возмездие» (Новая Зеландия).
Авторы сценария Джеф Мерфи, Кейт Эбердин. Режиссер Джеф Мерфи.
Роли исполняют: Анзак Воллес, Бруно Лоренс, Келли Джонсон.

«Охота на ведьм» (Норвегия — Швеция) — инф.
Автор сценария и режиссер Аня Брайен.
Роли исполняют: Лил Терселиус, Бьерн Скагестад.

«Возвращение в Хайфу» (Организация освобождения Палестины) — инф.
Автор сценария и режиссер Кассем Хаваль.
Роли исполняют: Ханан аль Хай Али, Поль Маттар, Кристина Шорн.

«Героическая пастораль» (Польша).
Автор сценария Ежи Яницкий. Режиссер Хенрик Бельский.
Роли исполняют: Виргилиуш Грынь, Кристина Кролувна, Зигмунт Малянович.

«Возвращение из ада» (Румыния).
Автор сценария и режиссер Николае Мэрджиняну.
Роли исполняют: Константин Брэнзя, Ремус Мэрджиняну, Мария Плоае.

«Обычное убийство» (Сирия) — инф.
Авторы сценария Хассан Юсеф, Мохамед Шахин. Режиссер Мохамед Шахин.
Роли исполняют: Мона Васеф, Надия, Рафик Алсабей.

«Без свидетелей» (СССР) — инф.
Авторы сценария Никита Михалков, Софья Прокофьева, Рамиз Фаталиев. Режиссер Никита Михалков.
Роли исполняют: Ирина Купченко, Михаил Ульянов.

«Васса» (СССР).
Автор сценария и режиссер Глеб Панфилов.
Роли исполняют: Инна Чурикова, Вадим Медведев, Николай Скоробогатов, Валентина Якунина, Валентина Теличкина.

«Избранные» (СССР — Колумбия) — инф.
Авторы сценария Сергей Соловьев, Альфонсо Лопес Микельсен. Режиссер Сергей Соловьев.
Роли исполняют: Леонид Филатов, Татьяна Друбич, Ампаро Грисалес, Рауль Сервантес, Сантьяго Гарсиа, Родриго Пардо, Карл Вест, Луис де Сулуэта, Лина Батеро, Александр Пороховщиков, Сергей Шебеко, Рейнальдо Морэ, Патриция Мильс.

«Пацаны» (СССР) — инф.
Автор сценария Юрий Клепиков. Режиссер Динара Асанова.
Роли исполняют: Валерий Приемыхов, Андрей Зыков, Сергей Наумов, Евгений Никитин, Александр Харашкевич, Алексей Полуян и другие.

«Юность гения» (СССР) — инф.
Автор сценария Одельша Агишев, при участии Эльера Ишмухамедова. Режиссер Эльер Ишмухамедов.
Роли исполняют: Бахтияр Закиров, Фуркат Файзиев, Ато Мухамеджанов, Рано Кубаева, Батыр Закиров, Витаутас, Томкус, Василий Чхандзе, Джуна Давиташвили, Голдан Ленхобоев, Матьякуб Мантчанов, Шухрат Иргашев, Джахангир Файзиев и другие.

«Изгои» (США).
Автор сценария Кэтлин Кнутсен Роуэлл. Режиссер Фрэнсис Форд Коппола.
Роли исполняют: Матт Диллон, Лейф Гарретт, Дайяна Лейн, Ральф Маккио.

«Вооруженный» (Таиланд) — инф.
Автор сценария и режиссер Чатри Юкол.
Роли исполняют: Сорапонг Чатри, Рон Ритичай, Чалита Патамапун.

«История разбитой любви» (Турция) — инф.
Авторы сценария Омер Кавур, Селим Илери. Режиссер Омер Кавур.
Роли исполняют: Кадыр Иналыр, Хюмейра, Камуран Услуер.

«Тень земли» (Тунис).
Автор сценария и режиссер Тайеб Лухиши.
Роли исполняют: Деспина Томазани, Элен Кацарас, Муна Нуреддин.

«Чудо» (Филиппины) — инф.
Автор сценария Рикардо Ли. Режиссер Ишмаэл Бернал.
Роли исполняют: Нора Онор, Спанки Маникан, Вероника Палилео.

«Ион» (Финляндия).
Авторы сценария Хейки Вуенто, Яакко Пюхаля. Режиссер Яакко Пюхаля.
Роли исполняют: Кари Вяянянен, Веса-Матти Лойри, Пиа-Беате Теллефсен.

«Отверженные» (Франция).
Автор сценария Ален Деко. Режиссер Робер Оссейн.
Роли исполняют: Лино Вентура, Мишель Буке, Эвелин Буикс, Жан Карме.

«Доктор Фаустус» (ФРГ).
Автор сценария и режиссер Франц Зайтц.
Роли исполняют: Джон Финч, Ханнс Цишлер, Мари-Элен Брейя.

«...На асфальте коней пасла» (Чехословакия).
Авторы сценария Милка Зимкова, Штефан Угер. Режиссер Штефан Угер.
Роли исполняют: Милка Зимкова, Вероника Еникова, Петер Вонш.

«Без корней» (Швейцария).
Авторы сценария: Анджело Грегорио, Вилли Херманн. Режиссер Вилли Херманн.
Роли исполняют: Флавио Буччи, Омеро Антонутти, Роджер Джендли, Франческа де Сапио.

«Художник» (Швеция).
Автор сценария Еран де Реес. Режиссеры Кристина Улофсон, Еран де Реес.
Роли исполняют: Ханс Мосессон, Кент Андерссон, Аннели Мартини, Ханс Викторссон.

«Две семьи» (Шри Ланка) — инф.
Автор сценария Карунасена Джаялат. Режиссер Сумитра Периес.
Роли исполняют: Тони Ранасинге, Санат Гунатиллека, Надика Гунасекера.

«Запах айвы» (Югославия).
Автор сценария и режиссер Мирза Идризович.
Роли исполняют: Мустафа Надаревич, Лиляна Благоевич, Ирфан Менсур.

«Родина» (Япония).
Автор сценария и режиссер Сейдзиро Кояма.
Роли исполняют: Еси Като, Хироюки Нагато, Фумие Касияма.

Короткометражные фильмы

«Художник Йиаравала, австралийский абориген», режиссер Сандра Холмз (Австралия) — инф.

«Мартин Чоке из Сан-Исидро», режиссеры Тристан Бауэр и Сильвия Шанвийяр (Аргентина).

«Голос мира» (Афганистан).

«Солнце взойдет» (Африканский национальный конгресс Южной Африки).

«Апельсиновая водка», режиссер Доминик Дерюддер (Бельгия).

«Карнавал», режиссер Анри Сторк (Бельгия) — инф.

«Флейты и барабаны», режиссер Анри Сторк (Бельгия) — инф.

«Водохранилище», режиссер Владимир Шомов (Болгария).

«Осеннее», авторы фильма П. Цанков, Л. Халачев, М. Петрова и др. (Болгария).

«Соло», режиссер Стоян Дуков (Болгария).

«Спас и Нели», режиссер Георгий Стоев (Болгария).

«Оживляя», режиссер Маркос Магальяйнш (Бразилия).

«Республика Гуарани», режиссер Сильвио Бак (Бразилия) — инф.

«Цубра Цума», режиссер Флавио дель Карло (Бразилия) — инф.

«Гол», режиссер Том Клегг (Великобритания) — инф

«Кете Кольвиц», режиссеры Рон Ордерс, Норберт Бандж (Великобритания) — инф.

«Трагическое происшествие», режиссер Джеймс Скотт (Великобритания).

«Фильмы о рабочем классе», режиссер Виктория Уэгг-Проссер (Великобритания) — инф.

«Жить!», режиссер Эндре Шаркези (Венгрия).

«Кубик Рубика», режиссер Тибор Преда (Венгрия) — инф.

«Тема», режиссер Алойош Паулуш (Венгрия).

«Мирные взрывы на реке Да», режиссер Нгуен Тхай Зыонг (Вьетнам).

«Власть народу», режиссер Стэнли Ману (Гана).

«Сиротка», режиссер М. Диакити (Гвинея).

«Канто генераль» — всеобщая песнь», режиссер Йоахим Чирнер (ГДР).

«Битва за Афины», режиссер Тассос Лертас (Греция).

«Дневник лошади», режиссер эль Агами эль Саед (Египет).

«Кукла», режиссер Карима Осман (Египет) — инф

«Судьба ребенка», режиссер Надия Салем (Египет).

«Человек в поисках человека», режиссер Прем Вайдла (Индия) — инф.

«Невеста и приданое», режиссер Ибрахим Абу-Наб (Иордания).

«Возрождение старинных зданий», режиссер Амир Бахри (Ирак) — инф.

«Рассвет над холмами», режиссер Ахмед Ибрагим (Ирак).

«Ночь огней», режиссер Рауль Пенья (Испания).

«История Помпей», режиссер Марио Коста (Италия) — инф.

«Микеланджело», режиссер Марио Коста (Италия).

«Телестрасти» (Италия).

«Возвращение» (Кампучия).

«Жить в красках», режиссер Мишель Эбер (Канада).

«Северные игры», режиссер Кен Бак (Канада).

«64 000 000 лет назад», режиссер Билл Мейлоун (Канада).

«Элвис», авторы фильма Жюльен Пулен, Пьер Фелардо (Канада) — инф.

«Три монаха», режиссер А Да (КНР).

«Из рассказов капитана», режиссер Альберто Видес (Колумбия) — инф.

«Кармен», режиссер Эулалия Карисоса (Колумбия).

«Музей старинного искусства», режиссер Луис Висенте Мила (Колумбия) — инф.

«Дважды женщина», режиссер Патрисия Ховелл Агилар (Коста-Рика).

«Больше, чем медаль», режиссер Рохелио Парис (Куба) — инф.

«Всем сердцем», режиссер Константо Диего (Куба).

«История одной провокации», режиссер Мигель Торрес (Куба).

«Камило», режиссер Фернандо Перес (Куба).

«Охота», режиссер Даниэль Диас Торрес (Куба) — инф.

«Старая Гавана», режиссер Оскар Вальдес (Куба) — инф.

«Сила мастерства», режиссер Сонефет Бандиттана (Лаос).

«Альфонсо Рейес», режиссер Артуро Розенблют (Мексика) — инф.

«Ороско», режиссер Хайме Кури Аиса (Мексика).

«Танец в скульптуре», режиссер Артуро Розенблют (Мексика) — инф.

«Тассили», режиссер Гильермо Росас (Мексика).

«Хосе Гваделупе Посада», режиссер Артуро Розенблют (Мексика) — инф.

«Художница Корделия Уруэта», режиссер Хайме Кури Аиса (Мексика) — инф

«Искусственный риф», режиссер Ф. Р Марсель (Монако).

«Куланы», режиссер О Уртнасан (Монголия).

«Монгольское изобразительное искусство», авторы фильма П. Цогзод, С. Батсурэн, Ц. Намсрайжав, Б. Сумбуу, С. Балсгалант, Д. Цэнддорж (Монголия) — инф.

«Еще раз», режиссер Ханс Нассенштейн (Нидерланды).

«Вот так рыцарь!», режиссер Пауль Дриссен (Нидерланды).

«Дом на рельсах», режиссер Пауль Дриссен (Нидерланды) — инф.

«Все же ты моя, заря золотая», режиссер Рафаэль Варгас (Никарагуа) — инф.

«Сборщики бананов», режиссер Рамиро Лакайо Десон (Никарагуа).

«Бастион Пойнт: день 507» режиссер Мерата Мита (Новая Зеландия).

«Марш мира-82», режиссеры Лайла Раквог, Амунд Престегорд (Норвегия).

«В умах людей», режиссер Дейл Хартлебен (ООН).

«Бомбы для всех» (ООП) — инф.

«Конфронтация», режиссер Канс Аз-Зубайди (ООП).

«Мы требуем!», режиссер Самир Нимер (ООП).

«Над Бейрутом чужие облака», режиссер Фадель Мутлак (ООП — Народная Демократическая Республика Йемен, при участии СССР.

«Почему?», режиссеры Моника Маурер, Абдеррахман Бсейссо (ООП).

«Я побывал в Освенциме», режиссер Юзеф Гембский (Польша).

«Сообщаю, что я здоров», режиссер Александру Сырбу (Румыния).

«Учащиеся вечерней школы», режиссер Копел Моску (Румыния).

«Письмо из Морасана» (Сальвадорский Фронт национального освобождения имени Фарабундо Марти) — инф.

«Решимость победить» (Сальвадорский Фронт национального освобождения имени Фарабундо Марти).

«Свидетельство о бедности», автор фильма Мусса Батили (Сенегал).

«Древняя культура», режиссер Салах Дахни (Сирия).

«Налет», режиссер Игорь Гелейн (СССР) — инф.

«Подъем», режиссер В. Семенюк (СССР).

«Свои совсем особые стихи», режиссер Л. Станукинас (СССР).

«Союз республик и сердец», режиссеры И. Вейнерович, В Королев, И. Шишов (СССР).

«Что могут простые люди», режиссер Л. Махнач (СССР) — инф.

«Америка от Гитлера до ракет МХ», режиссер Джоан Харви (США)

«Джо Чайкин продолжает», режиссер Стивен Хомер (США) — инф.

«За кулисами Театра имени Кирова», режиссер Дерек Харт (США) — инф.

«Миллион Хиросим», режиссер Майкл Андерсон (США) — инф.

«Огонь и лед», режиссер Ральф Бакши (США) — инф.

«Суматошная жизнь», режиссер Годфри Реджио (США) — инф.

«Чиканос, XX век», автор фильма Хосе Маккэррол (США).

«Экоцид — стратегия войны», режиссер Э. У. Пфейфер (США).

«Дети тоже имеют права», режиссер Хамми Раджаб (Танзания).

«Драгоценный памятник», режиссеры Хасан аш-Шурты, Мухаммед Идрис (Тунис).

«Головоломка», режиссер Пекка Перьо (Финляндия).

«Он жил в Финляндии», режиссер Антти Пейппо (Финляндия) — инф.

«Идиллия», режиссер Франсуаз Пруво (Франция).

«Легенда о горбуне», режиссер Мишель Осело (Франция).

«Мечта Пигмалиона», режиссер Ж. Перила (Франция).

«Мы их одолеем», режиссер Ж. Ромо (Франция).

«Франция в ее мечтах», режиссер Ноэль Друэль (Франция) — инф.

«Хроника 1909 года», режиссеры Поль и Гаэтан Бриззи (Франция).

«Экспресс «Аквитания» (Франция) — инф.

«Бесшумная смерть», режиссер Карл-Хайнц Валлох (ФРГ).

«Бодрящий газ», режиссеры Ханнес Карник, Вольфганг Рихтер (ФРГ) — инф.

«Деньги — это власть», режиссер Павел Шнабель (ФРГ).

«Если бы...», режиссер Бржетислав Пояр (Чехословакия) — инф.

«Из жизни книг», режиссер Гарик Секо (Чехословакия) — инф.

«Исчезнувший мир перчаток», режиссер Иржи Барта (Чехословакия) — инф.

«Комплекс», авторы фильма Милош Мацоурек, Ярослав Доубрава, Адольф Борн (Чехословакия) — инф.

«Орбита голубя», режиссер Душан Рапош (Чехословакия).

«Пражский град», режиссер Ярослав Кучера (Чехословакия) — инф.

«Проект», режиссер Иржи Барта (Чехословакия) — инф.

«Скрипичный концерт», режиссер Павел Коутски (Чехословакия).

«С тобой, папа», режиссер Ольга Соммерова (Чехословакия).

«Трансплантация», режиссер Владимир Кабелик (Чехословакия).

«Тринадцать», режиссер Хана Пинкавова (Чехословакия).

«Сказка про белого слона», режиссер П. У. Д. Перера (Шри Ланка) — инф.

«Волчья пасть», режиссер Рауль Халифе (Эквадор).

«Долина Вез в 2000 году», режиссер Педро Саад Эррерья (Эквадор).

«Мы не одни», режиссер Карлос Гонсалес Меса (Эквадор).

«Наше море», режиссер Хосе Корал (Эквадор).

«Партизанский отряд», режиссер Густаво Коррал (Эквадор) — инф.

«Альбом», режиссер Крешимир Зимонич (Югославия).

«Навозники», режиссер Петар Лалович (Югославия).

«Огненная бригада», режиссер Кочо Недков (Югославия).

«Пастух на повозке», режиссер Добри Яневски (Югославия).

«Все вместе — против неграмотности», режиссер Фабьен Шрайбер-Вяземская (ЮНЕСКО) — инф.

«Город, возрождающийся из пепла», режиссер Франсин ван де Вьель (ЮНЕСКО) — инф.

«На пути караванов», режиссер Эдуардо Барнос (ЮНЕСКО) — инф.

«Эфиопия: план до 1987 года», режиссер Жером Энстен (ЮНЕСКО) — инф.

Фильмы для детей

«Отважный жеребенок», режиссер Мануэль Гарсия Ферре (Аргентина).

«Собака в ящике», режиссер Димитр Петров (Болгария).

«Мгновения белого света», режиссер Олег Ковачев (Болгария).

«Сказка без слов», режиссер Виктор Петков, (Болгария).

«Снег», режиссер Зденка Дойчева (Болгария).

«Моника», режиссер Маурисио де Соуза (Бразилия).

«Бидди», режиссер Кристиан Эдзард (Великобритания).

«Вук», режиссер Аттила Даргош (Венгрия).

«Господин в большой шляпе с рыжими усами», режиссер Омар Гальсадилья (Венесуэла).

«Дети рисуют», режиссер Ле Ми (Вьетнам).

«Мелодия», режиссер Данг Хьен (Вьетнам).

«Маленькая ведьма», режиссеры Бруно Й. Беттге, Манфред Хенке (ГДР).

«Сабина Клейст, 7 лет», режиссер Хельмут Дзюба (ГДР).

«Гуттаперчевый Тарзан», режиссер Сёрен Краг-Якобсен (Дания).

«Молот Тора», режиссер Бент Барфод (Дания).

«Мы тоже это можем», режиссер Т. Пракаш Рао (Индия).

«Раджу и Тинкку», режиссер Аджой Кумар Чакраварти (Индия).

«Наши ребята», режиссер Кэтал Блэк (Ирландия).

«Упрямец», режиссер Франсиско Лара Полоп (Испания).

«Айрин», режиссер Кит Худ (Канада).

«Друзья семьи», режиссер Джюсси Аболафия (Канада).

«Колокольчик для оленя», режиссеры Тан Чэн, Ву Цян (Китай).

«Уакан», режиссеры Мади Сампер, Густаво Уманья (Колумбия).

«Да здравствует папа!», режиссер Хуан Падрон (Куба).

«Летающая лошадка», режиссер Альфредо Хоскович (Мексика).

«Счастливое детство», режиссер Н. Нямдава (Монголия).

«Маленькая рыбка станет большой», режиссер Янник Лебурно (Монако).

«Дракончик», режиссеры Роб Хоувер, Мартен Тоондер (Нидерланды).

«Третий лишний», режиссер Карст Ван дер Мойлен (Нидерланды) — инф.

«Друзья», режиссер Кнут Андерсен (Норвегия).

«Бумажный ветер», режиссер Марьян Келбашчак (Польша).

«Вверх ногами», режиссер Станислав Ендрыка (Польша).

«Осенние сказки», режиссер Алина Котовска (Польша).

«Рекс и сверчок», режиссер Галина Филек-Маршалек (Польша).

«Спящая принцесса», режиссер Агнешка Нижегородцев (Польша).

«Клоуны», режиссер Элизабета Бостан (Румыния).

«Огорченный светлячок», режиссер Флори Личейкэ (Румыния).

«Мужское воспитание», режиссеры Усман Сапаров, Язгельды Сендов (СССР).

«Последняя охота», режиссер Валентин Караваев (СССР).

«Песня Хайди», режиссер Роберт Тейлор (США).

«Король без сердца», режиссеры Пяйви Харцелл, Лииса Хелминен (Финляндия).

«Мимоза», режиссер Камилла Миквиц (Финляндия).

«Маленькая банда», режиссер Мишель Девиль (Франция).

«Когда ежики становятся большими», режиссеры Урсула и Франц Винцентсен (ФРГ).

«Мастер Эдер и Пумукль», режиссер Ульрих Кениг (ФРГ).

«Во имя дружбы», режиссеры Ярослав Доубрава, Адольф Борн, Милош Мацоурек (Чехословакия).

«Зимнее приключение», режиссер Илья Новак (Чехословакия).

«Змеиный принц», режиссер Зденек Винш (Чехословакия).

«Маленький большой хоккеист», режиссер Йозеф Пинкава (Чехословакия).

«Цирк», режиссер Милослав Ягр (Чехословакия).

«Расмус и бродяга», режиссер Олле Хельбум (Швеция).

«Маленький волшебник», режиссеры Камило Лусуриага, Хорхе Виванко (Эквадор).

«Идем дальше», режиссер Здравко Шотра (Югославия).

«Басни Эзопа», режиссер Норио Хиконе (Япония).

«Лисичка и старушка», режиссер Таданари Окамото (Япония).

Содержание журнала «Искусство кино» за 1983 год

Цифрами обозначен номер журнала

Приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Ю. В. Андропова участникам и гостям XIII Московского международного кинофестиваля 8

ПРОБЛЕМЫ ВЕКА — ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖНИКА

Аббасов Шухрат. Во имя мира на земле . . 3
Аларкон Себастьян. Чужого горя не бывает . 3
Бао Ли Тхаи, Беллаг Лотар, Васьковский Мечислав, Воракун Буабан, Григореску Ион, Какош Ян, Караганов Александр, Лугошши Ласло, Массип Хосе, Петров Эмил. Ко всем кинематографистам и работникам телевидения мира 3
Жизнь народа — источник творчества . . . 1
Карпов Александр. Общее дело 2
Кулиджанов Л. Наш первостепенный долг . . 1
Левчук Тимофей. Время далекое — время близкое 8
Махнач Леонид. Главная тема 4
Медведкин А. Это было со мною и со страной... 7
Метальников Будимир. Возделывать свою ниву 2

Обращение донских кинодокументалистов ко всем кинематографистам России 2

СОВРЕМЕННОСТЬ И ЭКРАН

Баскаков В. Будем работать! 9
До самой сути 10
Ермаш Ф. Кинопроцесс — постоянное движение 6
Иванищенко Лука — Фурманова Зинаида. Не жалеть трудов 6
«Искусство принадлежит народу». («Круглый стол» «ИК»): **Баскаков Владимир, Вартанов Анри, Власов Марат, Воронцов Юрий, Денисенко Владимир, Зоркая Нея, Лифшиц Герман, Малюков Андрей, Океев Толомуш, Парсаданов Николай, Фокин Владимир, Ханютин Алексей, Чухрай Павел** 2
Наше кровное, родное дело 1
Носов В. Территория наша — общая 3
По совести. (За «круглым столом» «ИК») . 9
Сергеев Валентин. Экономная экономика . . 4
Соболев Ф. Подсказывать практике... . . . 11
Туров Виктор. Говорить о главном 5
Чхеидзе Р. Энергия наших идей... 9

XIII МОСКОВСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ

Говорят зарубежные кинематографисты — лауреаты киносмотра: **Бен Барка Сухейль** (Марокко), **Лопес Серхио** (Сальвадорский Фронт национального освобождения имени Фарабундо Марти), **Мутлак Фадель** (НДРЙ), **Перес Марта Лорена** (Никарагуа) . . . 12

Из зала пресс-конференций

Стэнли Креймер. «Искать пути к взаимопониманию и миру» 12
Кино и современный мир. (За «круглым столом» «ИК»): **Алексин Анатолий, Баскаков Владимир, Капралов Георгий, Ростоцкий Станислав, Фесуненко Игорь** 12
Мы собрались в Москве...: **Ахуджа Ашок** (Индия), **Гусман Патрисио** (Куба), **Дзаваттини Чезаре** (Италия), **Древиль Жан** (Франция), **Ендрыка Станислав** (Польша), **Кареш Буджема** (Алжир), **Пенна Эрмано** (Бразилия), **Реджио Годфри** (США), **Стоянов Георгий** (Болгария), **Триш Рональд** (ГДР), **Тьерри Мишель** (Бельгия), **Чыонг Фам Нгок** (Вьетнам) 12

Навстречу XIII Московскому Международному кинофестивалю

Жуков Ю. За мир и дружбу! 4

Награда общественного жюри

Локшин Григорий. Фильмы — против войны . 12
Приз «ИК» — испанскому фильму 12

Ретроспективы-83

Згуриди Александр. «Товарищ Бродяга...» . . 12
Рязанов Эльдар. Гуманист по призванию . . 12
Трауберг Леонид. О кораблях и глупцах . . 12
Юткевич Сергей. День, час, век 12

Смотр боевой кинопублицистики

Боровик Генрих. Экран — не «зеркало, а увеличивающее стекло»! 12

Трибуна симпозиума

За гуманизм, мир и дружбу между народами: **Бардем Хуан Антонио, Моравиа Альберто, Мамаду Джим Кола** 12
Фестиваль. Цифры, факты, хроника . . . 12

Экран фестиваля

«Альсино и Кондор», Никарагуа, при участии Мексики, Коста-Рики, Кубы (Серго Микоян) 12
«Амок!», Марокко (Ирина Рубанова) . . . 12
«Без злого умысла», США (Владимир Дмитриев) 12
«Вверх ногами», Польша (Александр Митта) . 12
«В краю песков и ветров», Вьетнам (Виктор Демин) 12
«Возвращение», Аргентина (Татьяна Ветрова) . 12
«Возвращение из ада», Румыния (Елена Карцева) 12
«Волшебный парус», Италия (Георгий Богемский) 12
«Ганди», Великобритания — Индия (Нея Зоркая) 12
«Героическая пастораль», Польша (Константин Щербаков) 12
«Голубой рай», Бразилия (Видас Силюнас) . 12
«Гравий», Австрия (Петр Шепотинник) . . . 12
«Демоны в саду», Испания (Даль Орлов) . . 12
«Деньги», Аргентина (Татьяна Ветрова) . . 12
«Доктор Фаустус», ФРГ (Евгений Громов) . 12
«Запах айвы», Югославия (Мирон Черненко) . 12
«Зима наших надежд», Австралия (Олег Сулькин) 12

«Идем дальше», Югославия (Александр Митта) 12
«Изгои», США (Марианна Шатерникова) . . 12
«Канто генераль» — всеобщая песнь», ГДР (Майя Туровская) 12
«Кармен», Испания (Вера Шитова) . . . 12
«Король комедии», США (Марианна Шатерникова) 12
«Легенда о Нараяме», Япония (Михаил Ямпольский) 12
«Лола», ФРГ (Майя Туровская) 12
«Ментоловый мир», ФРГ (Майя Туровская) . 12
«...На асфальте коней пасла», Чехословакия (Нина Сергеева) 12
«Над Бейрутом чужие облака», ООП — НДРИ, при участии СССР (Николай Ващенко) . . 12
«Наследники», Австрия (Петр Шепотинник) 12
«Отверженные», Франция (Виктор Божович) . 12
«Песня возвращения», Греция (Нина Зархи) . 12
«Пистолет», США (Марианна Шатерникова) . 12
«Письмо из Морасана», Сальвадорский Фронт национального освобождения имени Фарабундо Марти (Виталий Волков) 12
«Полет орла», Швеция (Кирилл Разлогов) . . 12
Программа фильмов ЮНЕСКО (Андрей Гурков) 12
«Профессионал», Франция (Виктор Божович) . 12
«Пятницы вечности», Аргентина (Татьяна Ветрова) 12
«Пять пальцев одной руки», Монголия (Мирон Черненко) 12
«Равновесие», Болгария (Валерий Кичин) . . 12
«Расколотое небо», Швеция (Кирилл Разлогов) 12
«Родина», Япония (Михаил Ямпольский) . . 12
«Свинцовые времена», ФРГ (Майя Туровская) 12
«Сделка», Аргентина (Татьяна Ветрова) . . 12
«Седьмой», Индия (Ромил Соболев) 12
«Семья Плюф», Канада (Владимир Иванов) . 12
«Сержант Жетулио», Бразилия (Видас Силюнас) 12
«Сорокалетние», Канада (Владимир Иванов) . 12
«Соседка», Франция (Виктор Божович) . . 12
«Старый лис», Канада (Владимир Иванов) . . 12
«Счастье по случаю», Канада (Владимир Иванов) 12
«Тень земли», Тунис (Евгений Соболев) . . . 12
«Травиата», Италия (Ирина Рубанова) . . 12
«Тутси», США (Владимир Дмитриев) . . . 12
«Улица Заходящего солнца», КНР (Алексей Желоховцев) 12
«Уличный игрок», Египет (Елена Стишова) . 12
«Фицкарральдо», ФРГ (Майя Туровская) . . 12
«Фрэнсис», Великобритания (Виктор Демин) . 12
«Художник», Швеция (Кирилл Разлогов) . . 12
«Цилле и я», ГДР (Михаил Семенов) . . . 12
«Чаппа», Индия (Ромил Соболев) 12
«Чистое безумие», ФРГ (Майя Туровская) . . 12
«Я знаю, что ты знаешь, что я знаю», Италия (Георгий Богемский) 12
Фильмография XIII МКФ 12

VIII МЕЖДУНАРОДНЫЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ В ТАШКЕНТЕ

«Служение искусству — это служение человеку»

Липков А. В контексте времени 1

Говорят участники творческой дискуссии «Роль кино в борьбе за мир, социальный прогресс и свободу народов»: **Бен Барка Сухейль** (Марокко), **Дау Дуонг Минь** (Вьетнам), **Маданат Аднан** (Организация освобождения Палестины), **Марти Сесар** (Патриотические силы Сальвадора), **Ноаман Наги Муслех** (НДРИ), **Рамамбазафи Арман** (Мадагаскар), **Сатхе Васант Прабхакар** (Индия), **Ойатоми Исраел** (Нигерия), **Ольхович Серхио** (Мексика), **Торрес Хулио Альберто** (Никарагуа), **Туати Мустафа** (Тунис), **Халик Абдул Хаким** (Афганистан), **Эстрелья Улисес** (Эквадор), **Ямада Кадзуо** (Япония) 1

КИНО И ЗРИТЕЛЬ

Данец Л. В поисках адресата 4
Пензин С. Киноклуб в Воронеже 11

КИНЕМАТОГРАФ 80-Х. ДНЕВНИК

Кинорецензия: проблемы и задачи

Бауман Елена. О пользе пристрастий 4
Вартанов Анри. Когда не хочется писать рецензию 6
Глузский Михаил. «Критическая режиссура» . 6
Левин Е. Завтрашние заботы сегодня . . . 7
Маркова Фрида. Право на «зеленую улицу» . 9
Таланкин Игорь. Товарищ Критик 4

Разборы и размышления

Аронов А. Столкновение 9
Ачильдиев Игорь. Нерушимая связь времен . 11
Богомолов Ю. Финита ли комедия? 6
Ваксберг Аркадий. Так работают прокуроры . 10
Вартанов Ан. После фильма, перед выбором . 10
Головня В. Союз нерушимый 6
Дубровина Изабелла. В русле горьковского миропонимания 11
Кичин В. Вокруг смеха 5, 6
Козлов Г. Нечаянный подтекст 10
Кузнецова Лариса. «Мы выбираем, нас выбирают...» 8
Лиходеев Л. Десять минут возмездия 11
Макаров Ан. Обвиняются в... 9
Мартынов Ю. Трудности масштабной темы . . 11
Михалкович В. Игра в шашки не по правилам . 10
Павлова И. Далекое и близкое 11
Плахов Андрей. Когда нам интересно . . . 9
Плахов Андрей. Фильмы на потоке 7
Рассадин Ст. «Вокзал, несгораемый ящик», или Несколько слов в защиту того, что в защите не нуждается 6
Рунин Б. От трактора к дельтаплану 8
Саенко М. Шаг к бессмертию 9
Туровский Валерий. Как доказать аксиому? . 9
Федоров Анатолий. Никому не заказано думать 6
Хлоплянкина Т. На стыке с документом . . 10
Щербаков Константин. Голоса 9
Щербаков Константин. Продолжение и начало . 8

Внимание фильмам для детей и подростков

Мартыненко Ю. Постигая мир 7
Парамонова К. Уроки человечности 11
Хмелик А. Свидетельствую личной практикой . 6
Яковлев В. И придут в клуб дети... 10

Точка зрения

Агишев О. Кто же, если не мы... 10
Власов М. Близкий по духу и времени... . . 7
Воробьев Александр. Поиск на главном направлении 8
Лисаковская Светлана Что, собственно, неясно в моральной теме? 8
Фомин В. Возвращение эксцентрики 7

Интервью между съемками

Алов Александр, Наумов Владимир. «Берег» . 1
Гибу Николай. «Найд» на счастье подкову» . 2

Гогоберидзе Лана. «Один день и вся жизнь» . 2
Грикявичюс Альмантас. «Исповедь его жены» . 2
Догилева Татьяна. Неля из Рыбинка и другие... 11
Дюжева Марина. Как я училась спорить . . 9
Егиазаров Гавриил. Пришел солдат с фронта . 4
Зархи Александр. Революция и Моцарт . . . 2
Ишмухамедов Эльер. «Юность гения» . . . 1
Кийск Калье. «Нипернади» 1
Конюхова Татьяна. Двадцать лет спустя . . 6
Кулиев Эльдар. «Низами» 3
Левтова Марина. Мои героини — мои современницы 4
Макарова Галина. Вдовы, матери, сестры . . 8
Масюлис Альгимантас. «Свои» роли . . . 5
Ростоцкий Андрей. Мои сегодняшние кинообразы 5
Рыжов Иван Простор души 7
Семина Тамара. Роли, которые мы выбираем . 9
Стрейч Яи. «Чужие страсти» 3
Теличкина Валентина. Уроки моей профессии 6
Тонунц Гурген. Радость трудных задач . . . 11
Худоназаров Давлат. «Круговорот» 1
Шамшиев Болот. «Волчья яма» 3

Актуальное интервью

Меньшов Владимир. Познать героя—познать себя 11
Никоненко Сергей. Требуется герой! . . . 10

Актуальный диалог

Авербух М., Иванкин А. — Зараев М. Счет себе 8
Балаян Роман, Мережко Виктор — Масловский Геннадий. Траектория полета 9

Ракурс

Абдрашитов Вадим. В нем чувствуется глубина (Владимир Гостюхин) 3
Андреев Владимир. Александр Михайлов — знакомый и неожиданный 9
Вишневская Инна. Дар оптимизма (Людмила Касаткина) 8
Козаков Михаил. «Лева, Леша, Леня...» (Леонид Броневой) 8
Мельников Виталий. Абсолютный слух (Олег Борисов) 7
Николаев Л. На пути к человеку, или Размышления о пользе постоянства (фильмы Валерия Чигинского) 11
Соловьев Сергей. Маленькое канотье для Леонида Филатова 3
Фокин Владимир. Юрий Назаров — «антиактер»? 6
Хомский Павел. Ирина Муравьева: сцена и экран 7

Из творческого опыта

Баталов А. В плену у книги 11

Репортаж со съемочной площадки

Комаровский Л. Вместе с событием 10

Лаборатория

Егоров В. Критерии изобразительности — существуют ли они? 2
Липков А. Осуществление замысла 7

Дискуссии

Баскаков В. Постижение великого 10
Богомолов Ю. Краеугольный камень преткновения 8
Рассадин Ст. Время постигать 9

БЕСЕДЫ ЗА РАБОЧИМ СТОЛОМ

Арцеулов Олег. Хроникер — это характер . . 7
Хренников Тихон. Люблю работать в кино . . 11

ДНЕВНИК КРИТИКА

Варшавский Я. Живая кровь репортажа . . 2

ПОРТРЕТЫ

Згуриди А. Пространство фильма (Николай Левицкий) 3

РАССКАЗЫ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ

Антипенко Александр. Как снимали «Мольбу» . 6
Габрилович Евг. Пятая четверть 4

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ

Актер и время (Коллективный портрет Н. К. Черкасова)

Зархи Александр. Спасибо, что ты был! . . 10
Касьянова Людмила. Высокий человек . . 10
Кузнецов Михаил. Это была Великая Школа . 10
Парфенов Лев. Герой нашего экрана . . . 10
Попов Андрей. В поле притяжения 10
Трауберг Леонид. Первый среди равных . . 10
Целиковская Людмила. И мастерство, и вдохновенье 10
Юрский Сергей. Могучая нежность 10

Вайсфельд И. От выставки — к музею киноискусства 10
Вартанов Ан. Сложная ясность теории 3
Гантман Ю. Зрительный образ в современном художественном фильме 5
Зись А. Фильм как эстетическая реальность . 7
Зоркая Нея. На скрещениях путей кино и театра 5
Козлов Леонид. Кино и ТВ: некоторые аспекты взаимодействия 6
Лисаковский И. Метод и направление: что за терминами? 4
Масловский Г. История одной теории . . . 2
Писаревский Д. Об одной неподтвержденной версии 10
Трауберг Л Мир наизнанку 4
Фрейлих С. Этюды о стиле 1, 3
Ханеев О. «Завтра будет солнечный день» . . 5
Юренев Р. Кино и телевидение одно — искусство 11
Юткевич Сергей. Закрома памяти 7, 8

К 90-летию со дня рождения В. И. Пудовкина

Кабалов Григорий. Глазами оператора . . . 2
Рогулина Евгения. Вспоминая Пудовкина . . 2
Тэсс Татьяна. Человек открытого сердца . . . 2

МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ

Булгаков Михаил, Каростин Михаил. Необычайное происшествие, или Ревизор (по Гоголю) 9

Вспоминая артиста

Андреев Б. Избранные афоризмы 5
Стамбула Н. Последняя роль 5
Горданов В. Люди, профессия, жизнь . . . 1
Деревянко Татьяна. Из истории постановки фильма «Ревизор» 9

К 90-летию со дня рождения В. В. Маяковского

Дуганов Р. Маяковский в «Кине-журнале» . . 7
Фартучный В. Одесса. 1929. Маяковский . . . 7
Козинцев Г. Из писем разных лет 5
Михалков Сергей. Трагический аттракцион . . 4
Немоляев В. Стереокино: из прошлого в будущее 11
Симонов Алексей. Хорошие песни не умирают . 1
Файман Григорий. «В манере Гоголя...» . . . 9
Цитриняк Григорий. День Михаила Ромма . . 5

ФИЛЬМЫ, О КОТОРЫХ ПИСАЛИ В «ИК» В ЭТОМ ГОДУ

«Аукцион» (Валерий Туровский) 9
«Будни Анны Аавер» (К. Щербаков) 4
«Васса» (А. Липков) 7
(Изабелла Дубровина) 11
«Весь день до вечера» (К. Щербаков) . . . 4
«Влюблен по собственному желанию» (Ольга Кучкина) 2
«Вокзал для двоих» (Ст. Рассадин) 6
«Высокий перевал» (Л. Корнешов) 3
«Где найти невесту?» (К. Щербаков) . . . 4
«Голос» (Константин Щербаков) 9
«Грачи» (Ан Макаров) 9
«Давай поженимся» (Лариса Кузнецова) . . 8
«Два рассказа о памяти» (Л. Николаев) . . 11
«Девушка и Гранд» (Андрей Плахов) . . . 7
«Детский мир» (Андрей Плахов) 7
«Дыхание грозы» (Константин Щербаков) . . 8
«Живая радуга» (К. Парамонова) 11
«Загадки живой клетки» (Л. Николаев) . . 11
«Инспектор ГАИ» (А. Аронов) 9
«Каракумы, 45° в тени» (Ан. Вартанов) . . 10
«Красиво жить не запретишь» (Андрей Плахов) 7
«Красные колокола» (Майкл Давидов) . . . 4
«Кто стучится в дверь ко мне...» (Ан. Макаров) 9
«Культпоход в театр» (Б. Рунин) 8
«Ленин и Сибирь» (Игорь Ачильдиев) . . . 11
«Лесная песнь. Мавка» (Л. Лемешева) . . . 1
«Лома — забытый друг» (К. Парамонова) . . 11
«Магистраль» (Андрей Плахов) 9
«На пути к конструированию клетки» (Л. Николаев) 11
«Наследница по прямой» (Р. Юренев) . . . 4
«Образ» (К. Щербаков) 4
«О пользе разности потенциалов» (Л. Николаев) 11
«Орнамент» (А. Липков) 2
«Остановился поезд» (М. Власов) 1
«Пацаны» (Т. Хлоплянкина) 10
«Песнь прошедших дней» (Г. Виногура) . . 5
«Право руководить» (М. Зараев) 2
«Праздники детства» (Л. Корнешов) . . . 1
«Предупреждение» (Олег Прудков) 5
«Принадлежу к рабочему классу...» (Ю. Мартынов) 11
«Прокуроры» (Аркадий Ваксберг) 10
«Родня» (Армен Медведев) 3
«Рыбак» (К. Щербаков) 4
«Семеро солдатиков» (К. Парамонова) . . . 11
«Семь часов до гибели» (В. Михалкович) . . 10
«Слезы капали» (Ю. Богомолов) 6
«Слово о вещах» (Г. Козлов) 10
«Свои совсем особые стихи» (К. Щербаков) . 4
«Случай в квадрате 36—80» (Р. Соболев) . . 3
«Смерть на взлете» (В. Михалкович) . . . 10
«Созвездие стрелков» (А. Егоров) 4
«С тех пор, как мы вместе» (Алла Гербер) . 5
«Стозвонное эхо» (К. Щербаков) 4
«Такой тяжелый колос...» (М. Саенко) . . . 3
«Таможня» (В. Михалкович) 10
«Тем, кто останется жить» (Л. Заржевская) . 4
«Тревожное воскресенье» (В. Михалкович) . . 10
«Трудная должность быть революционером» (В. Логинов) 2
«У войны не женское лицо» (Л. Лазарев) . . 5
«Хочу все знать», киножурнал, № 135—146, 1980—1982 (А. Воронов) 2
«Царапина на льду» (М. Саенко) 9
«Частная жизнь нейрона» (Л. Николаев) . . 11
«Через тернии к звездам» (С. Истратова) . . 3
«Что посеешь...» (Андрей Плахов) 1
«Эта леди из Чаяна» (К. Щербаков) . . . 4
«Юность гения» (И. Павлова) 11

КНИГИ, О КОТОРЫХ ПИСАЛИ В «ИК» В ЭТОМ ГОДУ

Андреев Ф. Иван Переверзев. (Мастера советского театра и кино). М., «Искусство», 1982 . 4
Баранов О. Кино во внеклассной работе школы. М., ВБПК, 1980 3
Баскаков В. В ритме времени. Кинематографический процесс сегодня. М., «Искусство», 1983 12
Боконбаев С. Мы начинали не с нуля... Киргизское кино в семье многонациональной. Фрунзе. «Кыргызстан», 1982 6
Бондарчук С. Ожидание чуда. М., «Молодая гвардия», 1981 2
Вайсфельд И. Искусство в движении. Современный кинопроцесс: исследования, размышления. М., «Искусство», 1981 4
Высторобец А. Евгений Андриканис. М., «Искусство», 1981 3
Громов Е. Восхождение к герою. (Экран и молодежь). М., «Просвещение», 1982 10
Громов Е. Молодежь и кино. М., ВБПК, 1981 . 3
Данелия Георгий. Сборник. Составитель Г. В. Краснова. М., «Искусство», 1982 . . 7
Демин В. Стареют ли фильмы? М., ВБПК, 1978 3
Дзиган Ефим. Жизнь и фильмы. Статьи. Свидетельства. Воспоминания. Размышления. М., «Искусство», 1981 7
Дубровина И. На экране подростки и взрослые. Об эстетическом воспитании средствами кино. М., ВБПК, 1982 3
Дубровский Э. Остановись, мгновение! Очерки драматургии неигрового кино. М., «Искусство», 1982 10
Жанрово-стилевые искания современного кинематографа республик Закавказья. М., Всесоюзный научно-исследовательский институт киноискусства Госкино СССР, 1982 8
Зак М. Кино: личность и личное. М., «Искусство», 1980 4
Караганов А. Киноискусство в борьбе идей. Издание второе, доработанное и дополненное. М., Издательство политической литературы, 1982 11
Комов Ю. Голливуд без маски. (Империализм. События. Факты. Документы). М., «Искусство», 1982 3
Лордкипанидзе Н. Софико Чиаурели. (Мастера советского театра и кино). М., «Искусство», 1983 9
Маматова Л. Х. Многонациональное советское киноискусство. М., «Знание», 1982 . . . 4
Мельвиль А. Ю., Разлогов К. Э. Контркультура и «новый» консерватизм. М., «Искусство», 1981 6
Муссинак Леон. Избранное. М., «Искусство», 1981 1
Наш товарищ — кино. Сборник. Составитель В. И. Романов. Новосибирск, Западно-Сибирское книжное издательство, 1981 . . . 7
Парфенов Л. Николай Мордвинов. (Мастера советского театра и кино). М., «Искусство», 1981 11
Петров А., Колесникова Н. Диалог о киномузыке. (Творческая лаборатория кинематографиста). М., «Искусство», 1982 6

Пондопуло Г. К. Фотография и современность. Проблемы теории. М., «Искусство», 1982 . . . 7
Разлогов К. Боги и дьяволы в зеркале экрана. М., Издательство политической литературы, 1982 . . . 9
Рыбак Л. Наедине с фильмом. Об искусстве быть кинозрителем М., ВБПК, 1982 . . . 3
Тимченко М. Ефим Копелян. (Мастера советского театра и кино). Л., «Искусство», 1982 . 10
Толчан Я. М. Кинолюбители — кто они? М., «Советская Россия», 1982 6
Трауберг Л. Трубы, входит зритель... М., ВБПК, 1981 3
Трилогия о Максиме. Сборник. Составитель И. Чанышев. (Шедевры мирового кино). М., «Искусство», 1982 8
Хлоплянкина Т. Билет в кино. О массовых зрелищных жанрах. М., ВБПК, 1981 3
Ярматов К. Возвращение. Литературная запись В. Ишимова. (Мемуары кинематографистов). М., «Искусство», 1980 5

ПОЧТА РЕДАКЦИИ

Масленникова Т. А. Письмо в редакцию . . . 5
Плахов А. Интересы у зрителей разные! . . 11
«Хочу работать в кино» 5
«Чтобы не было «белых пятен» 11

НАШИ ЮБИЛЯРЫ

В. Н. Ждану — 70 лет
Аларкон Себастьян. Учитель 11
Згуриди А. «Центрнаучфильму» — 50 — «Леннаучфильму» 1

А. В. Романову — 75 лет

Медведев А., Игнатьева Н., Сулькин М., Савицкий Н., Синельников В., Нечаева М. Коммунист в сфере искусства 2

ЗА РУБЕЖОМ

Андреев Феликс. Участники борьбы . . . 11
Арцеулов Олег. И жизнь брала свое! . . . 4
Баскаков В. Экранная агрессия 3
Баскаков Владимир, Медведев Армен, Ростоцкий Станислав. Емкость экрана 2
Богемский Г. Планета Дзаваттини 1
Брагинский А. Почему? 1
Брагинский А. Филипп Нуаре, или Штрихи к портрету «ленивого человека» 10
Быкова И. Их дело не пропало! 10
Громов Евгений. Этот пестрый, пестрый экран... 9
Ждан В., Утилов В. После прилива 8
Зархи Нина. Мера за меру или милость к живым? 8
Ибрагимов Аждар. Одержав историческую победу 4
Игнатьева Нина. Короткие встречи с коротким фильмом 10
Игнатьева Нина. Перед лицом реальности . . 4
Караганов Александр. Главная наша забота . 5
Копалина Галина. «Лейпциг-82»: четверть века в борьбе за мир 6
Лиен Нгуен. Хочу рассказать о своем поколении 4
Мельвиль Людмила. «Скромное обаяние» интеллектуала 5
Ржадова М. Герои Ярослава Гашека на экране 11
Рожденная в борьбе 4
Розанова Н. Рождение национального кино . . 5
Савицкий Николай. Фильмы в движении времени 7
Сон Ха. Я рад, что учусь в Москве 4
Туровская М. Заметки о двух немецких биографиях в свете личного опыта 6
Фесуненко Игорь. Самоубийство Америки . . 3
Шитова В. «Живу настоящим временем» . . 2

З а р у б е ж н ы й ф и л ь м
н а н а ш е м э к р а н е

Зархи Нина. Верность 1
Зархи Нина. ...Но истина дороже! 9
Липков Александр. Счастливчик Аджай . . . 5
Мулярчик Александр. Адвокат в роли прокурора 9
Мягкова Ирина. Портрет художника . . . 11
Сергина Ольга. Эти знакомые ритмы... . . . 5
Соболев Ромил. Парашурам, или Жизнь и смерть героя 5
Соколов А. Дети и война 3
Сулькин Олег. Почти любовная история . . . 8
Трошин Александр. Идентификация женщины . 11
Трошин Александр. Дилогия, скрепленная судьбой 6
Филимонов О. Обманчивость очевидного . . . 2
Черненко Мирон. «Происшествия, почерпнутые из моря житейского» 3

С и н е р а м а . . . . . 1—12

СЦЕНАРИИ

Бокарев Г. Здесь наш фронт 2
Брагинский Эмиль, Рязанов Эльдар. Вокзал для двоих 3
Володарский Эдуард. Расставания 9
Гребнев Анатолий. Время желаний 8
Губенко Н. «И жизнь, и слезы, и любовь» . 1
Инин Аркадий, Орлов Даль. Богатырские страдания 11
Миндадзе Александр. Парад планет 10
Рязанцева Н. Букет мимозы и другие цветы . 7
Филиппов Ярослав. Семен Иванов Дежнев . . 6

ИНФОРМАЦИЯ

В Госкино СССР

Мировоззрение — основа творчества 5

В Союзе кинематографистов СССР

Премия кубинскому киноведу 4
Встречи на Омской земле 4
Кинематографисты — победители конкурса, проводившегося в ознаменование 65-й годовщины ВЧК — КГБ 4
Медали имени Довженко 5
Новые книги о кино 2, 7
Поздравляем кинематографистов — лауреатов Государственных премий СССР 3
Поздравляем лауреатов Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых . . . 4
Смотр сельскохозяйственных фильмов . . . 8
Фильм снимается для зрителя! 8

ПАМЯТИ ТОВАРИЩА

А. А. Алов 10
Г. И. Бритиков 3
Д. Р. Гасюк 6
А. Д. Головня 1
Н. В. Зайцев 5
Б. Н. Коноплев 3
Д. Д. Месхиев 11
С. С. Полуянов 8
Г. Л. Рошаль 6
С. К. Скворцов 7
Б. П. Степанцев 10
Б. П. Чирков 1

ФИЛЬМОГРАФИЯ 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11

С 80-летием

БОГОЛЕПОВА Дмитрия Александровича, кинорежиссера,
заслуженного деятеля искусств РСФСР

ШЕЛЕНКОВА Александра Владимировича, оператора,
заслуженного деятеля искусств РСФСР,
лауреата Государственных премий СССР

С 75-летием

ПЛЯТТА Ростислава Яновича, актера,
народного артиста СССР, лауреата Государственной премии СССР

С 60-летием

ФИГУРОВСКОГО Николая Николаевича, драматурга,
заслуженного деятеля искусств БССР

С 50-летием

КОЗЛОВА Леонида Константиковича, киноведа

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов